

ДВА ГИГАНТА

«С нами, мне кажется, умрет настоящее искусство»,—сказал однажды Микель-Анджело, беседуя с Витторией Колонна Маркизой ди-Пескара о преимуществах итальянской живописи сравнительно с нидерландской.

Флорентийский гражданин Микель-Аньело Буонарроти, заслуживший славу величайшего в мире ваятеля и живописца, был неправ.—Его знаменитый «Гигант в девять рук вышиной», изображающий Давида, меньше Гиганта, украшающего отныне Каменный Остров в С. Петербурге.

Как повествует добросовестный ученик Микель-Анджело, Асканио Кондиви, мастер, сделавший своего Гиганта из одного куска мрамора, оболваненного уже раньше каким-то неудачливым художником, работал над этой статуей около двух лет.

Гигант, поставленный на петербургских Островах у входа в Дома Отдыха, правда сделанный не из мрамора, а из больничного гипса с цементом,—создан менее, чем в две недели.

И, несмотря на это, он, как сказано, больше самой большой статуи, оставленной векам прославленным недаром флорентийцем.

Приятно, пройдя мимо затейливо разбросанной постройки ростральной башни, мимо непретенциозных колонн, скромно и грациозно декорированных живыми цветами,—увидеть вдруг статую очень большого человека.

Вообще говоря, размер, количество,—как лишний раз доказало первомайское «биржевое» зрелище,—есть уже нечто самодовлеющее, самоценное во всяком искусстве, а в изобразительном особенно. Но приходится признать: в данном случае материал подвел.

Так, левая нога в сравнении с рукой получилась невероятно разбухшей. Живот целиком производит странное, даже жуткое, впечатление болезненной подчеркнутостью реберной системы. Плащ, перекинутый лихо через плечо Гиганта, кажется выросшим непосредственно из наковальни.

Форма утеряна. А чувствуется, что в модели ваятеля форма была, как были в ней и движение и пафос.

Одна рука человека, крепко сжимающая крошечный молоточек, покоится на наковальне, другая—обращена в пространство. Он говорит. Говорит о труде, о том, что весь мир надо превратить в цветущий сад.

Это—прекрасно и не следует принимать его попросту за резонера.—«Человека» следовало-бы изображать лишь трудящимся или размышляющим, еще лучше—молящимся, но никак уже не резонерствующим!

Хорошо, что изображен не русский человек: и без того русские люди достаточно друг другу надоели.—Холеная рука с тонкой кистью, но с бицепсами от спорта, которым мог бы позавидовать сам Лурих, уверенное и надменное лицо, спокойный характерный профиль—достаточно изобличают в Гиганте римского патриция времен упадка.

Дисгармонируют только волосы, подстриженные в скобку и выбритый тщательно затылок, но эпоха римского упадка тем и отличалась, что изящний вкус поколебался.

«Человек» велик безусловно и достаточно величествен. Но, может-быть для сегодняшнего дня самый скверный русский человек все-таки нужнее самого хорошего римлянина?!

*

Дома Отдыха—оконце,
Где находит отдых... Солнце,
Отсюда, мирно отдохнувши,
Воспрянет красный гражданин,
Чтоб красным знаменем сверкнувши,
Не утонуть среди глубин!.


ИЗДа
СТРѢЛЕЦ

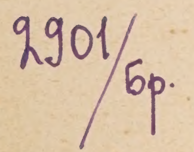
АЛЕКСАНДР БЕЛЕНСОН

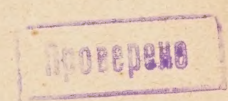
ИСКУССТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
Н. Н. ЕВРЕИНОВА

ОБЛОЖКА И 13 РИСУНКОВ В ТЕКСТЕ РАБОТЫ
ЮРИЯ АННЕНКОВА

МАРКА ДАВИДА БУРЛЮКА





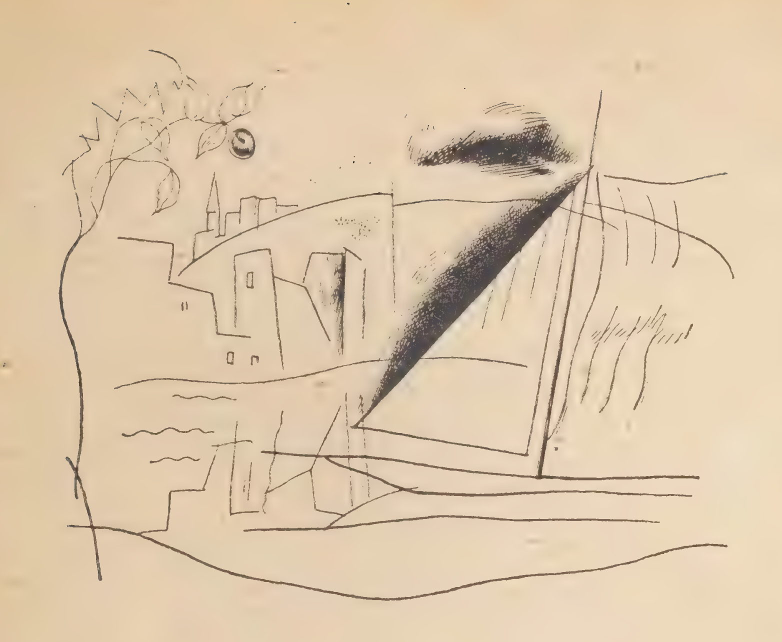
ПЕТЕРБУРГ
1921

Отпечатано в 15-й Государственной типографии (бывш. Р. Голике и Вильборг) в количестве 1000 экземпляр.

Р. В. Ц.



НЕДОКАЗУЕМОЕ



НЕДОКАЗУЕМОЕ

— Вы любите маслины?

— Так себе.

— Да или нет?

— Гм... пожалуй, впрочем не очень.

Такого разговора быть не может.

Маслины или очень любят или вовсе не любят (так по крайней мере уверял меня мой гид в Афинах, этой родине маслин— ἐλλαιον, малый наблюдательный и большой гурман).

Об А. Э. Беленсоне можно сказать то-же, что о маслинах:— его или очень любят или вовсе не любят. Беленсон в искусстве это те-же маслины в гастрономии.

— «С гнильцей» писатель,—отзываются об А. Э. некоторые,— что-то «разлагающее» на кончике его пера; неприятен!

Это конечно несерьезный аргумент!—Марк Аврелий, помнится, любил вишни, немного подгнившие, предпочитая их только что сорванным. «Разлагающее»-же начало на кончике пера писателя—это, пожалуй, даже очень уместно для критика-аналитика,

специальность которого—разлагать произведения искусства на составные части.

— Ваш Беленсон вечно не договаривает, — жалуются некоторые.

— Ну так что-ж!—отвечу я — разве вам неизвестно, что «l'art d'étre ennuyeux c'est de tout dire!»

— Да, но то, что он порою договаривает среди недоговоренного, всегда преувеличено. Он не знает границ!

— «Искусство лишь одна из форм преувеличения»—сказал Оскар Уайльд.

— С вами не сговоришься!

— Это потому, что я люблю маслины, а вы нет.

Как, в самом деле, определить тому, кто любит маслины, за что он их любит? Это так-же невозможно, как невозможно для того, кто не любит маслины, определить, за что он их не любит.

Ровно пол-жизни своей положил я на то, чтобы узнать, что такое искусство. Не только трудно, но прямо-таки невозможно перечислить все книги, статьи и заметки об искусстве, какие я прочел и «проштудировал» за последние 20 лет своей жизни. Я пришел к своей собственной формуле (в искусстве, в отличие от других областей творческой деятельности человека, форма служит содержанием предмета,—см. литературный сборник «Куда мы идем» 1908 г.) но... загадка, почему такое-то произведение искусства, такой-то художник, артист, писатель не нравится мне а такое-то или такой-то нравится, так и осталась загадкой.

Вот вам пример: покойная М. Г. Савина. Уж кажется подлинная артистка милостью божией! лучшая из представительниц драматического искусства. Гордость русской сцены. Первокласная. Безукоризненная. Талант, ум, просвещенность, филигранная техника знатока! А вот подите-ж: не нравилась! никогда не нравилась. И голос мне ее казался гнусавым, и сама она какой-то несимпатичной, не-красивой, не-обаятельной, как-будто вот из

милости играет, а глаза злющие-презлющие. И так мне всегда неловко было в Александринке, когда она играла, неуютно, холодно, как-будто в гостях у важной барыни, не-милой и чужой, от щедрот которой прямо чувствуешь себя несчастным.

Что это такое? Или и впрямь «de gustibus non est disputandum», так что даже в'яве возможна Прутковская гиль:

С ума ты сходишь от Берлина,
Мне нравится Медынь.
Тебе, дружок, и горький хрен малина,
А мне и бланманже полынь.

Мне часто приходит в голову—и я считаю подобные моменты за lucida intervalla — что день, в какой будет разгадана конечная тайна искусства, а вместе с нею и секрет «делать» для каждого из нас произведение искусства обаятельно-приемлемым, этот день будет последним днем искусства, как такового.

Помните анекдотических немцев, из коих один спрашивает:

— Können Sie Ibsen?

А другой отвечает:

— Nein, wie macht mann das?

Если-бы мы знали, как «делать» Ибсенов, то Ибсенам была-бы грош-цена с точки зрения эстетики.

Понятие искусства должно хранить тайну для нас, донде-же оно существует, подобно понятиям красоты, Бога, любви, симпатии. Их «последнее» в их тайне. Их главная прелесть в их главной тайне. Становится жутко при одной мысли, что в один далеко не прекрасный день эти понятия вдруг будут демаскированы, девуалированы, раскрыты и разгаданы до конечного конца. Очи смертных остаются очами смертных и Семела мгновенно обращается в пепел при виде Зевса в его истинном виде. Сфинксы имеют привычку прыгать со скалы в пропасть, когда их разгадывают! а любое из произведений «настоящего» искусства—«настоящий» сфинкс.

И—вот что замечательно—чем мучительней для нас в своей загадочности тайна искусства, тайна художника,—тем более это искусство, этот художник увлекают нас, занимают, волнуют, живут в нас.

Недавно я слышал, как Сидоров играет на скрипке (Вы не знаете Сидорова?—такой брюнет в пенснэ),—очень хорошо играет! с душой, и техника превосходная. Кажется ученик Ауэра. (А может быть и не Ауэра). Прекрасно играет. Но мучит-ли меня хоть «столечко» тайна его творчества, его смычка, его тона?—Нисколько. Хорошо играет Сидоров и все тут. Дай Бог и впредь ему хорошо играть!—мне какое дело. Проживу и без него. Много таких Сидоровых. Изрядно много. А вот Сарасатэ один, Эжен Исай один, Кубелик один. Вот как-бы я без них прожил, не знаю. Т. е. прожить-то, в животном смысле, конечно прожил-бы, но была ли бы эта жизнь моя такою согретою, какова она сейчас под воздействием волшебных смычков гениальных музыкантов! Именно «волшебных», значит загадочных, значит мучительных в своей загадочности, волнующих и занимающих недра души моей вот уже сколько лет!

Я хочу сказать, что А. Э. Беленсон мне интересен, как писатель,—мне нравится. Но я не знаю, как мне об'яснить, чем он мне нравится, в особенности тем, кому он не нравится.

По моему, он пишет виртуозно-литературно, пишет так, что «словам тесно, а мыслям просторно». Это большой плюс, как известно, для художника слова. Правда, он пишет не «туго», как того требовали в свое время А. Крученых и В. Хлебников, но это конечно не значит, чтоб его слог был démodé. У него свой стиль, свое «cachez», свое «un je ne sais quoi». Наш язык такой немощный в некоторых случаях! Ну что получится, если я скажу, что «Беленсон имеет немного собаки»? Чепуха, — скажут наши дамы и будут вполне правы. А вот француз скажет «il a du chien» и все его поймут. «Изюминка» это не то слово. «Гнильца»,—я уж об этом говорил и кажется неубедительно. Ну, одним сло-

вом, — «свое». Вот именно! «свое» у Беленсона в его писаниях, свое, Беленсоновское! Легкость, краткость, экивок, в соединении с значительностью подхода к теме,—все свое, Беленсоновское. Он обращается со словами, как опытный режиссер с ширмами:—оне и украшают, и скрывают в то-же время. Слабее всего Беленсон там, где он конкретизирует. Его сфера — намек, полу-признанье, ироническая улыбка, недосказ, вообще область d'inachevée. Здесь он подчас прямо таки неподражаем.

И вместе с тем какой умелец (хват) в бичевании того, что ему не по вкусу или кто ему не по сердцу. В одном его розги совершенно особенные: оне связаны пестрой, элегантной ленточкой. Это не прутья! это цветы и в своем роде «fleurs du mal», т. к. они с колючками, от которых остаются занозы. И сечет он, словно в перчатках;—верх презрительной брезгливости. Картинка, а не палач!.. Ведь можно бичевать по разному. Например, блаженной памяти критик Россовский! возьмет человек оглоблю и дует мимо сколько хватит сил. И не больно и не изящно, и «пять копеек строка» такой порке. Ну а Беленсону не дай Бог попасться под горячую руку (жар умерен перчаткой). Хотите пример?

Есть такой поэт (имажинист, как он себя определяет) Вадим Шершеневич. Не плохой поэт, по моему; с дерзанием и даже порой с настоящим размахом, хотя и не Бог весть какой силы. Выпустил он книжку стихов под названием «Лошадь как лошадь». Не плохая книжка и заглавие не плохое. В этой книжке поэт, распоясываясь, заявляет, что он знает не больше, чем Христос, что он сам себе напоминает «бумажку, брошенную в клозет», исповедует у «веселых девченок свое тело за восемь рублей» и т. п.

А. Э. Беленсон хладнокровно обнажает, как это принято пред экзекуцией, эти «интимные стороны» В. Шершеневича и начинает сечь:

«Итак,—спрашивает элегантный палач—каковы «образ действий, стремления, характер, словом личность Шерменевича?»

Каждодневные занятия поэта:
— У веселых девченок по ночам исповедую
Свое тело за восемь рублей.
Идеалы его:
— Мне бы только просто какую-то Олечку
Обсосать с головы до ног.
Образовательный ценз:
— Знаю не больше, чем знал и Христос.
Назначение поэта:
— Судьба мне у каждой тумбы
Остановиться на миг, чтобы ногу поднять.
Наконец, вполне точное, хотя несколько меланхолическое авто-определение личности:
— Сам себе напоминаю бумажку я,
Брошенную в клозет.

Экзекуция окончена и палач снимает перчатку, чтобы пожать руки «любителей маслин» под негодующие возгласы «нелюбящих маслины».

— «Ну знаете-ли,—шипят враги маслин,—этак немудрено кого угодно опозорить. Этак и у Гёте и у Пушкина можно выхватить фразы, из которых, сопоставь их рядом,—чорт знает что получится! Вадим Шерменевич сам дает против себя оружие, а Беленсон и рад им бить.

Нет, товарищи! во первых, если мне дадут скажем ружье, а я понятия не имею, как с ним обращаться, то или выстрела не последует или получится промах, т. е. конфуз, а во вторых, позвольте мне остаться при твердом убеждении (которое я, впрочем отнюдь вам не навязываю), что Беленсон здесь действует своим, а не чужим оружием и имя этому оружїю — «остроумие».

Но что такое остроумие?—Вот вопрос, на который вам не ответят удовлетворительно ни Кант, ни Шопенгауэр, ни Жан Поль Рихтер, ни Арнольд Ругэ, ни Карл Гроос, ни Мориц Каррьер, никто.—«Авторы, рассуждавшие об остроумии, ограничивались только указанеим на необычайную сложность понятий,

означаемых этим термином, и никогда не могли дать его определения», — замечает Анри Бергсон в своей книге «Смех в жизни и на сцене».

«Der Witz ist ein spielende Urtheil» — определяет остроту Куно Фишер (см. его труд «Ueber den Witz»). — Недурно, но неисчерпывающе.

Я определяю остроумие, как злостную эксплоатацию логики в интересах комизма.

Но что такое комическое? — «Комическое — что ртуть, — сказал эстетик Цейзинг, — его ни на одно мгновенье нет возможности заключить в определенные границы, потому что оно находит мельчайшие щелочки и ускользает из рук того, кто желает его схватить...»

Не желая очутиться в комическом положении, ловя ртуть, я отказываюсь от определения комического. Скажу только, что эта «ртуть» сильно напоминает, неуловимостью определения, мои «маслины» для того, кто-бы попробовал оправдать свой вкус.

Комические эффекты однако никогда не служат главной целью в Беленсоновской критике; они им достигаются как-то помимовольно со стороны автора, и в этом их главная прелесть. Беленсон отлично понимает, что даже «смешливый зритель» и тот бессознательно требует от театра комедии «чего-то бо̀льшего, чем только смешное». «Это как в обществе, — говорит А. Э. (см. его статью — «Смешное в искусстве и смешные театры») — где любят и охотно принимают спецев-анекдотистов, но по большей части относятся к ним с налетом обидной снисходительности. Дескать смешно мне от твоих рассказов и ты старайся, но цену им я все-таки знаю. Люблю хохотать, но прекрасно сознаю, что глупо и бессмысленно, и может от этого-то и хохочу больше всего!»

Злостная эксплоатация логики в интересах комизма так хорошо маскирована у Беленсона, что вы никогда не догадаетесь сразу, серьезничает он или острит. Отсюда тонкость остроумия.

Ведь еще Наполеон сказал, что от великого до смешного лишь один шаг („Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas");—меру этого шага я определил-бы толщиной маски. Очень маленький шаг! совсем малюсенький, и, однако, какие грандиозные последствия такого шажка!

— «Ну хорошо—скажут неприемлющие маслин, — Беленсон остряк и даже тонкий остряк, допустим (хотя, конечно, этого «враги маслин» ни за что не допустят)! Пусть так. Но чему учит ваш Беленсон? какому credo? и есть-ли у него credo? а если есть,— как смотрит он со своим credo на все наши проклятые вопросы?..

Позвольте на это ответить самому Беленсону.

«Когда перестанете вы—пишет **А. Э.** в фельетоне Понтий Пилат и укрыватели истины—относиться к писателям словно к «учителям», когда перестанете приставать к ним со стороны с нелепой требовательностью и навязчивой подозрительностью? Когда догадаетесь, что писатель сам—только ученик и что, чем талантливей он, тем больше занят собой, а не вами, себя ищет, а не придумывает ответы на ваши так называемые «проклятые вопросы», да, именно—ради вас, должен быть поглощен собою особенно»...

Маслины самодовлеют в своем вкусе. Питать («науки юношей питают, отраду старцам подают») не назначение маслин. За литературной трапезой нашей культуры Беленсон—не ростбиф, не уха, не каша, не фазан и не пломбир!.. Другими словами—это не Белинский, не Чернышевский, не Толстой, не Достоевский и не Уайльд!.. Беленсон это маслины. Это закуска. И, если вы мне скажете: «обойдемся и без закусок! не до жиру, быть-бы живу», или: «к чорту маслины, есть и повкусней закуски!»— я вам отвечу, что в Испании, где в самом деле понимают толк в вине и женщинах, где ценят огненную пляску выше сытного обеда, где сразу разбираются в вопросах чести и умеют фехтовать, как нигде в мире, где платят дорого за такие «ненужности», как тонкие кружева или за такие «жестокости», как

толедский клинок, где очень вежливы в жизни и зло-насмешливы в сарсуэллах, представляющих «la rueda de la existenza»,—там, в далекой-далекой от нас Испании не садятся за трапезу (ни бедняк, ни богач!) если нет на столе маслин, аппетитных маслин обостряющих вкус, вызывающих жажду вина, очищающих и язык, и нёбо для свежих впечатлений,—соленых, терпких, бархатистых.

Но как—вот «проклятый вопрос»—об'яснить тому, кто не любит маслин, чем в сущности своей они достойны нашей приязни?

Но как—вот «проклятый вопрос» – об'яснить тому, кто нелюбит Беленсона, чем, в сущности своей, он достоин приязни?

Ах, уж эти «проклятые вопросы»! И чего они так тревожат меня! Ведь все равно мне не дано разрешить их. Так чего-же, спрашивается, я даром волнуюсь!

Н. Евреинов

ИСКУССТВЕННАЯ ЖИЗНЬ



О ВРАЗУМИТЕЛЬНОМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ

«Сапожник делает сапоги, а что делает художник? Он ничего не делает, он творит. Неясно и подозрительно».

Это из статьи «Художник и Коммуна» в номере первом журнала «Изобразительное Искусство». Широким, уверенным мазком автор статьи с поразительной осведомленностью очерчивает отвратительный тип художника, который, так сказать, «не нужен Коммуне». Затем, предсказав скорую гибель «умеющим только творить», утешает ценителей искусства заявлением, что, «есть еще и другие художники»; они спасутся и даже найдут себе в Коммуне «почетное место рядом с сапожниками». Это те именно художники, которые — в полную противоположность первым — умеют писать картины, делать рисунки и проч., смотря по надобности.

Я крайне доволен таким подразделением: художники, творящие, и художники, пишущие картины, — оно вносит в вопрос достаточную серьезность, что всегда желательно в Коммуне.

Но всеоб'емлюща ли подобная классификация? Несомненно,

да. Просматривая любопытный номер «Изобразительного Искусства», я между прочим остановился на том месте остроумной, содержательной статьи Н. Пунина («Искусство и пролетариат»), где деятельности художника дано и такое определение: «художник познает мир».

На первый взгляд как будто неясно, к какому виду надлежит отнести этакого «познающего» художника, к виду «творящих» или «пишущих картины»? Но это лишь на первый, добавлю — неискушенный, взгляд.

Действительно, разберемся, что за мир он там «познает»: старый ли, прогнивший, или мир новый, грядущий? Так как этот последний — только еще в процессе созидания, то, очевидно, познается именно старый мир, что по меньшей мере подозрительно.

Итак, «познающий» легко может быть сведен к «творящему», каковой, как нам известно, «Коммуне не нужен».

Или возьмите хотя бы воспроизведенные в книге картины, напр., «Ужин» Д. П. Штеренберга и «Портрет М. Я.» Натана Альтмана.

Нарисованное одним не дает никакого представления о питании, предлагаемом в коммунальных столовых, а гражданка, изображенная другим, лишь двусмысленно могла бы быть названа похожей на сознательную коммунистку!

И все же сомнение в принадлежности Штеренберга и Альтмана к тому или иному виду художников не рассеянно еще произведенным анализом. Важно иное: их интересные полотна, такие своеобразные по характеру мастерства, носят на себе явную печать разоблаченного уже «творчества». Это-то и погубило названных художников, которых тут же отнесем к разряду «творящих»—со всеми вытекающими из сего последствиями, как охотно говорили в «старое, доброе время».

БАНДА ВООБРАЖАЮЩИХ

Рассуждая в «Изобразительном Искусстве» о поэзии, Малевич пришел к выводу, что «скоро должны быть настоящие» поэты. В отношении скорости я такой уверенности не разделяю, но любопытнее мнений, самых просвещенных, факты.

Вот, кстати, последняя московская новинка: «Харчевня Зорь»— сборник стихов Есенина, Мариенгофа, Хлебникова. Это—«имажинисты», или в переводе на русский язык,—воображающие.

Еще они именуют себя более интимно: на обложке об'явлено, что печатается новый сборник, в котором «участвует вся банда».

В книжке этой, между прочим, рассказывается, что «в мир великий поэт пришел». И далее намечена сфера его деятельности: «он пришел целовать коров». В другом месте, высказывая, очевидно, вполне созревшее решение, поэт сам себе советует:

Если хочешь, поэт, жениться,
Так женись на овце в хлеву.

Наконец, совершенно разочарованный, не найдя утешения и в семейной жизни, приходит он к неожиданному замыслу, изобличающему истинное величие духа:

Половину ноги моей сам с'ем,
Половину отдам вам высасывать.

Итак, схематизируя, вот примерный «порядок дня» пришедшего в революционный мир великого поэта: зачислившись в ближайший коллектив-банду, флиртовать с коровами, затем коварно вступить в брак с овцой и закусить все это одной половиной собственной ноги, великодушно пожертвовав другую половину истощенным блокадой читателям.

Такое поведение смело и ярко, но вряд ли своевременно. Ведь это раньше поэты, великие и малые, охотней всего «эпатировали» (т. е. пришибали, ошеломляли) буржуа. Нынешний буржуа настолько уже пришиблен, что половинкой человечьей ноги его не проймешь.

Скажут, пожалуй: острить немудрено.

Многих, даже снисходительных, ужасно огорчает остроумие. Согласен безусловно. Заметьте, кто особенно удачно острит?

Обыватель.

Тот же обыватель сделал себе требником «Сатирикон».

Впрочем, спешу, как говорят французы, «вернуться к нашим овцам» — к трем воображающим поэтам.

Приятно поражает спаянность банды, взаимная любовь членов: Есенин посвящает стихи Мариенгофу, Мариенгоф пишет о Есенине, а Хлебников — о них обоих. Но, серьезно говоря, двое из трех, во всяком случае талантливы.

Напоминаю, что Хлебников еще со «Стрельца» проявил себя своеобразным, сильным, даже чарующим, поэтом. Если «настоящие» на самом деле близко, то именно он, и никто другой, должен быть признан предтечей. Пожалуй, Хлебников—лучший из новейших поэтов, наиболее убедительный и приятный. Прочтите хотя бы великолепный его «Город будущего».

Превосходные строчки попадаются нередко у Есенина, там, где он не подражает Маяковскому:

Поле, поле, кого ты зовешь?
Или снится мне сон веселый?
Синей конницей скачет рожь,
Обгоняя леса и села.

Упомянутая статья Малевича «о поэзии» кончается цитированием истинного поэтического образца, составленного путем подбора слов, вернее звукообразований, лишенных вовсе грамматического и иного смысла, — «которым никто не сможет подражать и которые нельзя н а б р а т ь».

С этой точки зрения «Харчевня Зорь» прихрамывает: смысл имеется во всем, что там напечатано, и очень даже определенный.

Правда, неподражаем Хлебников:

Господи, отелись
В шубе из лис.

Однако же, нашелся человек и это набравший.



ПОХВАЛА СОВРЕМЕННОЙ ГЛУПОСТИ

Когда человек умеет говорить вдохновенно, это уже много, когда человек талантливый, как С. Э. Радлов, вдохновенно говорит о своей работе, это во всяком случае показательно.

Но, если трудно быть пророком в своем отечестве, то еще труднее в нашем отечестве быть докладчиком по вопросу о театре, да еще в самом «Доме Искусств»!

Радлов любит камерное искусство и лишь то огорчает его, что оно «детонирует эпохе»; я же за эпоху спокоен и меня только обижает, когда люди, диспутирующие во что бы то ни стало, детонируют здравому смыслу.

Когда, например, дают такое определение понятию обряда (театрального или иного): обряд—это «овеществление духовной психики».

Между прочим, автор этого определения, возражавший докладчику, усиленно хлопочет о введении «общеобязательной психологии», после чего, по его мнению, только и возможно будет создание новых обрядов, нового театра.

Вообще мнения бывают прелюбопытные. Хотя бы подобное: так как театр творится в процессе слияния играющего актера и воспринимающего зрителя и, пока нет настоящего восприятия, создающего такое слияние,—нет и театра, стало быть... неудачного спектакля вообще быть не может. Просто, слияния не произошло, т. е. ничего не получилось. А ничего очевидно неудачным не может быть.

Но хотя, таким образом, неудачных спектаклей больше не существует,—упразднены к удовольствию многих и многих, все таки бывают и есть еще неудачные актеры.

И правдоподобно также, что попадаются зато удачные режиссеры: по крайней мере Радлов убежден, что пора исканий в театре миновала и что лучше бы повнимательней отнестись к искавшим и, наконец, нашедшим.

Действительно, разговаривают, спорят о «Народной Комедии», но каждый оппонент неизменно начинает извинением: «к величайшему сожалению в театре вашем, Народной этой Комедии, сам-то я ни разу не был, не привелось, но с точки зрения принципиальной...»

Удивительно, право, какие все принципиальные российские граждане!

Еще любят они очень—к путанным своим рассуждениям припутать все человечество или хотя бы весь народ.

Человечество—истинный Бог, так докладывал А. А. Брянцев убежденно и интересно о «новой религии».

Правда, это кажется взято напрокат из общеобязательной психологии времен энциклопедистов и французской революции, но больно уж красиво получается, а главное—все сомнения о театре и вокруг театра раз'ясняет, приводя спорящих к неожиданному тезису: театра, подлинно - нового театра еще нет; будет лет через сто. И надо полагать—прекрасный, достойный всего человечества.

Собственно, может вовсе и не театр будет, а так—театральное служение с обрядами и жрецами.

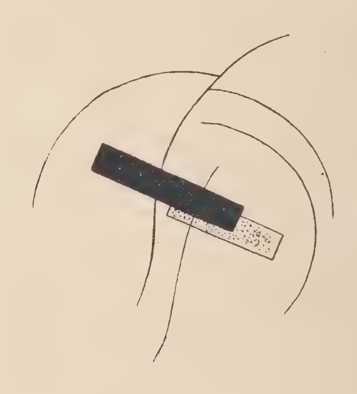
Очередное модное слово удачно найдено. После торжественного празднования первого мая, казалось, таким модным словом становится «мистерия», но тут—выскочил кто-то зловредный, прошипев: «нет-с, феерия», и мистерия уже как будто основательно скомпрометирована во мнении просвещенных людей.

Как бы там ни было, а все это—наше, о нас, ни о ком другом, о нашей эпохе.

Оттого не только умное, но и в равной мере глупое, если оно хоть отчасти отражает современность и эпохе не уетони-

рует, заслуживает пристальног внимания и всяческой, самой серьезной и искренней похвалы!

И я доволен, что решился последовать — достойному подражания людей более меня умелых — примеру славного Эразма из Роттердама.



ПОНТИЙ ПИЛАТ И УКРЫВАТЕЛИ ИСТИНЫ

Первый вечер — «Альманах поэтов» в «Доме Литераторов».

Вступительное слово, затем чтение рассказов А. Ремизова и других, беседа о научном понимании Евангелий, в связи с книгой Немоевского «Бог Иисус», астрологией и Понтием Пилатом.

Наконец, потрясающее разоблачение злонамеренных «укрывателей истины» (А. Блок, А. Белый, В. Иванов).

— Чем все это хуже «поэтов»?

ПРАВОЗАСТУПНИК РУССКИХ ДЭНДИ

Конечно замеченными прошли «Записки Мечтателей» и поэтому излишне, да на страницах газеты и невозможно было бы, излагать, хотя бы вкратце, содержание безспорно в своем роде исключительных записок современных писателей.

Главным образом в небольшой статье оттуда А. Блока, озаглавленной «Русские дэнди», как и в написанном А. Белым, автор упомянутого доклада об «укрывателях истины» почерпнул материал для своей громовой речи, гладкой, как нынче принято, и построенной по всем правилам правозаступничества — преимущественно обвинительного.

— Блок там-то признается в том, что, когда один из русских дэнди бросил ему упрек: «Вы отравляли нас; мы просили хлеба, а вы нам давали камень», — он не смог защититься. — Значит: виновен в отравлении и укрывательстве... истины, и снисхождения не заслуживает.

— Белый там-то признается, что, занимаясь много лет профессиональным литераторством, он, как и другие стилисты, занимался собственно говоря «укрывательством истины». — Значит: виновен и, в виду чистосердечного раскаяния,... снисхождения читательского все-же не заслуживает, как рецидивист квалифицированный, ибо самое раскаяние его является повторением совершенных прежде преступлений — лишь с новыми средствами и новыми приемами.

Короче: все эти «мечтатели» — фокусники и обманщики, самые злостные, не более того. И это у них, а вовсе не у дэнди русских, пустые души, и эту пустоту они неудачно пытаются скрыть писательством. Тут уж правозаступничество становится защитительным: как-бы по доверенности всех русских дэнди.

— Достаточно!

Невольно вспомнишь с чувством уважения тонкого и умного скептика, не читавшего докладов об укрывателях истины, задумчиво-скромного патриция Понтия Пилата.

КРУЧЕНЫХ И САПОЖНИКИ

«Пиши как сапожник» — рекомендует себе Андрей Белый в первой главе «Эпопеи». Но тут оказывается плагиатором: футурист Алексей Крученых, которым в свое время пренебрегли, будто бы уж лет десять тому назад громко проповедовал это самое: «пишите как сапожники».

Не везет нашим мечтателям, да и только! Кстати, еще из области обвинений: не время «теперь» мечтать и большую ответственность принимают они на себя. «Отвечать» мечтателям придется очевидно перед теми же дэнди русскими. — Как все это старо и как скучно!

Когда перестанете вы относиться к писателям, словно к «учителям», когда перестанете приставать к ним со стороны с нелепой требовательностью и навязчивой подозрительностью?

Когда догадаетесь, что писатель сам—только ученик и что, чем талантливей он, тем больше занят собой, а не вами, себя ищет, а не придумывает ответы на ваши так называемые «проклятые вопросы»—да, именно ради вас должен быть поглощен собою особенно?!

Так не теребите же несчастного писателя и «наше время» лучше оставьте в сторонке. Нас уверяют, что прежде всего это время для труда свободного. Так пусть трудится каждый как лучше умеет и как ему приятней.

Мечтатели пишут записки. Крученых проповедует необходимость—писать как сапожник. Андрей Белый старается писать как сапожник (в той же «Эпопее» он повествует об этом уже как о достижении своем). Сапожники от шитья сапог как будто уклоняются и, несмотря на это, ни писать, ни мечтать не намерены—значит заняты иным, не менее полезным делом.

Но вы, читатель, независимо от того, дэнди вы или обыкновенный гражданин, старайтесь всячески, поскольку вы—читатель, не походить на сапожника.—Ручаюсь вам, что читать как сапожник, еще никто никому и никогда не советовал!

ДВА ГИГАНТА

«С нами, мне кажется, умрет настоящее искусство»,—сказал однажды Микель-Анджело, беседуя с Витторией Колонна Маркизой ди-Пескара о преимуществах итальянской живописи сравнительно с нидерландской.

Флорентийский гражданин Микель-Анжело Буонарроти, заслуживший славу величайшего в мире ваятеля и живописца, был неправ.—Его знаменитый «Гигант в девять рук вышиной», изображающий Давида, меньше Гиганта, украшающего отныне Каменный Остров в С. Петербурге.

Как повествует добросовестный ученик Микель-Анджело, Асканио Кондиви, мастер, сделавший своего Гиганта из одного куска мрамора, оболваненного уже раньше каким-то неудачливым художником, работал над этой статуей около двух лет.

Гигант, поставленный на петербургских Островах у входа в Дома Отдыха, правда сделанный не из мрамора, а из больничного гипса с цементом,—создан менее, чем в две недели.

И, несмотря на это, он, как сказано, больше самой большой статуи, оставленной векам прославленным недаром флорентийцем.

Приятно, пройдя мимо затейливо разбросанной постройки ростральной башни, мимо непретенциозных колонн, скромно и грациозно декорированных живыми цветами,—увидеть вдруг статую очень большого человека.

Вообще говоря, размер, количество,—как лишний раз доказало первомайское «биржевое» зрелище,—есть уже нечто самодовлеющее, самоценное во всяком искусстве, а в изобразительном особенно. Но приходится признать: в данном случае материал подвел.

Так, левая нога в сравнении с рукой получилась невероятно разбухшей. Живот целиком производит странное, даже жуткое, впечатление болезненной подчеркнутостью реберной системы. Плащ, перекинутый лихо через плечо Гиганта, кажется выросшим непосредственно из наковальни.

Форма утеряна. А чувствуется, что в модели ваятеля форма была, как были в ней и движение и пафос.

Одна рука человека, крепко сжимающая крошечный молоточек, покоится на наковальне, другая—обращена в пространство. Он говорит. Говорит о труде, о том, что весь мир надо превратить в цветущий сад.

Это—прекрасно и не следует принимать его попросту за резонера.—«Человека» следовало-бы изображать лишь трудящимся или размышляющим, еще лучше—молящимся, но никак уже не резонерствующим!

Хорошо, что изображен не русский человек: и без того русские люди достаточно друг другу надоели.—Холеная рука с тонкой кистью, но с бицепсами от спорта, которым мог бы позавидовать сам Лурих, уверенное и надменное лицо, спокойный характерный профиль—достаточно изобличают в Гиганте римского патриция времен упадка.

Дисгармонируют только волосы, подстриженные в скобку и выбритый тщательно затылок, но эпоха римского упадка тем и отличалась, что изящний вкус поколебался.

«Человек» велик безусловно и достаточно величествен. Но, может-быть для сегодняшнего дня самый скверный русский человек все-таки нужнее самого хорошего римлянина?!

*

Дома Отдыха—оконце,
Где находит отдых... Солнце,
Отсюда, мирно отдохнувши,
Воспрянет красный гражданин,
Чтоб красным знаменем сверкнувши,
Не утонуть среди глубин!.

Приведенные стишки некто Красный Баян пригвоздил к человеку-гиганту, как бы вкладывая их ему в уста. Не знаю, останется ли доволен ими скульптор, создавший гипсового гиганта, но читающие вероятно недоумевают.

— Почему в Домах Отдыха трудящихся не трудящиеся, а Солнце находит отдых? И какими глубинами пугает красных граждан поэт - Красный Баян, тонущий среди бездарных слов, бездарных рифм, бездарных образов?

Воистину прекрасный праздник вдохновил автора этих стишков. Но снова то же самое: ни формы, ни движения, ни подлинного пафоса!

Или, действительно, прав был Микель-Анджело, и время мастеров прошло? А мы, живущие жизнью суетливой и небрежной, «кое-как», в искусстве обречены остаться при ремесленниках, в большинстве случаев даже неискусных?!



О ЛОШАДИНОМ ДЭНДИЗМЕ

СКРОМНОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

Добрый редактор привез мне из Москвы подарок: несколько сборников стихов. «Руки галстуком» и «Магдалина», Анатолия Мариенгофа, «Лошадь как лошадь» Вадима Шершеневича, «Явь» — сборник, и другие.

За такой подарок я вынужден был обязаться написать «очень острую» статью по поводу московских поэтов.

Считаю не-лишним подчеркнуть мое «по поводу», дабы в статье этой не вздумали искать недостатков или достоинств приличествующих обстоятельной и всесторонней, короче настоящей, рецензии.

Ознакомившись со стихами и добросовестно обсудив создавшееся положение, я пришел к выводу, что оно вовсе не из веселых. Но это уж, строго говоря, мое частное дело, а посему начинаю.

ДВА МАРИЕНГОФА

Много уже писалось и кое-что напишут еще о форме, как и о содержании стихов, созданных новейшими поэтами — «имажинистами», или, как я пытался перевести на неуклюжий русский язык, — поэтами «воображающими об себе».

Но кажется никто еще не пробовал проделать хотя-бы приблизительное анатомирование «личности как личности» представителей направления в поэзии, столь волнующего современное человечество.

Я пробую это и пускаюсь в путь, взяв для возможной правильности и безболезненности операции путеводителем «Лошадь как лошадь», — самый показательный и исчерпывающий вопрос сборник.

Итак, образ действий, стремления, характер, словом личность Шершеневича (или Мариенгофа)?

Каждодневные занятия поэта:

У веселых девченок по ночам исповедую
Свое тело за восемь рублей.

Идеалы его:

Мне бы только просто какую-то Олечку
Обсосать с головы до ног.

Образовательный ценз:

Знаю не больше, чем знал и Христос.

Назначение поэта:

Судьба мне: у каждой тумбы
Остановиться на миг, чтобы ногу поднять.

Наконец, вполне точное, хотя несколько меланхолическое, авто-определение личности:

Сам себе напоминаю бумажку я,
Брошенную в клозет.

Но что касается собственно Шершеневича, то он некоторым образом тройствен: во первых, для широкого круга читателей и почитателей—Вадим Шершеневич, «выжимающий, как атлет, стопудовую гирю своей головы», во-вторых, «Вадим Габриэлевич—вагоновожатый веселий»—для более тесного круга, главное звено коего—Мариенгоф, и в-третьих, — Димка, чьи «губы полозьями быстрых санок (движутся) по белому телу любовниц». Так, вероятно, только «девченкам» разрешено звать поэта.

Анатолий Мариенгоф тот рассказывает о себе вещи позамечательней.

Магдалина, слышала—Четвертым
Анатолию
Предложили возсесть одесную?

Но, как и следовало ожидать, лестное предложение это было им отвергнуто гордым «не желаю», тем более, что он крайне занят другим, более важным, делом: у него «на земле» несколько любовниц, с которыми возни поэту предостаточно.

Однако, поглощенные сложными земными обязанностями и заботами, два Мариенгофа упорно не перестают сводить счеты с Небом, нанося ему поочередно сокрушающие удары титанов.—

Мария, Мария, кого ты вынашивала!

— с укоризной кричит разгневанный Мариенгоф,—

Пыль бы у ног твоих целовал за аборт!

— А вот «Отче наш» Вадима Габриэлевича:

Ты, проживший без женской любви и без страсти,
Ты бы отдал все неба, все чуда, все власти
За об'ятья любой из любовниц моих!

Но, проникнутый все-же состраданием к своему Богу, лишенному земных радостей, доступных преимущественно имажинистам, Шершеневич, смягчившись, дает Ему приятельский совет:

Не завидуй, Господь мне, грустящий и нищий,
Но во царстве любовниц себя упокой.

ЛОШАДЬ КАК ЛОШАДЬ

О лошадях. Как люди бывают разные, так точно и лошади. Вообще же говоря, лошадь—существо весьма разумное, терпеливое и кроткое. Оно способно быть не только благородным, но и героическим, чему пример — любой чистокровный экземпляр арабской, например, породы.

Еще пример: в каком-то институте, близ Берлина, живут, как известно, лошади, знакомые с основами высшей математики и в присутственные дни, публично решающие алгебраические задачи при помощи таблицы логарифмов.

Знает ли лошадь как лошадь что-либо о Боге, нам, к сожалению, неизвестно. Впрочем, если и знает, то молчит об этом поневоле.

По этой же причине, нам неизвестно, что она думает о людях и о тех из них, которые об себе воображают (имажинисты).

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ВЕСЕЛЯЩЕМУСЯ И НИЩЕМУ ПОЭТУ

Товарищ Шершеневич (или Мариенгоф), я давно мог поставить последнюю точку, успокоившись на том, что в «выгребной яме вашей души», как сами вы определяете ваши душевные переживания, нет надобности долго копаться.

Но человек, «пытливое сердце» которого «жжет икая», заслуживает по справедливости лишней минуты внимания.

Речь моя не о стихах ваших, нередко хороших, хотя и напоминающих специфическим лиризмом гораздо больше избитые цыганские романсы, нежели образцы «нового слова» в поэзии,—и не об очевидном даровании вашем литературном, а только о вас, в собственном значении этого слова.

Бедный нищий поэт, зараженный страшной болезнью—лошадиным дэндизмом!

Это она, ужасная болезнь, заставляет вас эстетствовать в духе дурной цыганщины и—доэстетствоваться до положения какой-то антисанитарной бумажки в Российском коммунистическом обществе.

Есть еще возможность исцеления. Побудьте один. К девченкам не ходите, Мариенгофа (или Шершеневича) не зовите и не пускайте к себе отнюдь.

Видите ли, Вадим Габриэлевич, я сейчас обращаюсь к вам серьезно и искренно.

Вы больны. Вам нельзя писать, нельзя говорить. Надо только молчать во что бы то ни стало.

Исцеление придет само собой. Начало его вы легко распознаете по новым в вас явлениям: неожиданно ощутится острый, мучительный стыд, связанный с чувством смертельной тоски и усталости. Впоследствии явления эти исчезнут, сменившись совсем иными.

Чуть-чуть в сторону. Мне приходилось не раз наблюдать странного человека. Он маленького роста, плотный, все туловище его резко изогнуто в одну сторону, а непомерно большая голова так же резко изогнута в сторону прямо противоположную.

Во рту у него неизменно дымится трубка и в солнечные дни его можно видеть стоящим на улице в веселой, даже несколько игривой позе,—знаете, этак заложив ногу за ногу...

Заранее спешу согласиться с вами и с кем угодно, что человек этот никакого непосредственного отношения к делу не имеет.

Кончаю,—если вы и «обвиняемый», как это можно заключить из вашего «Последнего слова», то я во всяком случае не судья вам. Я—просто товарищ ваш по «эпохе» и, поверьте мне, Дима,—весьма доброжелательный и безобидный.



ВОСПОМИНАНИЯ

МЕЛОЧИ ИЗ ЖИЗНИ ИСКУССТВА

Год тому назад умер Леонид Андреев. Памяти его посвящен был «альманах» Дома Литераторов.

«Вспоминали» Леонида Андреева добросовестно.

Сказано было прочувствованное вступительное слово, затем содержательное слово, за ним острое слово и в заключение красивое слово.

Пересказывать все эти «слова» было-бы мудрено, да я и не протоколист. Но кое-чем случайным из услышанного поделюсь с читателями.

— Леонид Андреев страстно увлекался цветной фотографией и граммофонами.

Впрочем, и мать его Анастасия, горячо любившая маленького Леонида, в молодости страстно увлекалась бубликами,—так что отец Андреева, охотно угождавший любимой жене, покупал ей бывало зараз целую груду бубликов, нанизанных один на другой.

Леонид Андреев был поклонником всего большого, величественного, великолепного.

Так, на письменном столе у него стояла невероятных размеров чернильница.

Однажды Андреев с гордостью показал Чуковскому собственноручно сделанный им чертеж, — заказ, сданный известному архитектору.

— Что это, проект нового дома?—спросил доверчиво Корней Иванович.

— Нет, проект письменного стола для моего кабинета!—ответил хладнокровно Леонид Николаевич.

Вообще же Леонид Андреев работал почти напролет и, между прочим, как известно, успел написать целый ряд талантливых произведений, напр. «Жили-были», «Рассказ о семи повешенных», и др.

Заслуживает всяческой похвалы, когда помнят об умерших писателях, но воспоминанья могут быть связаны и с писателями, благополучно здравствующими.

Вот в очередном номере «Вестника Литературы» напечатаны такие воспоминания о Максиме Горьком.

Автор их, Осип Волжанин, резонно замечает, что в наши дни столь быстро стирается прошлое, что необходимо его фиксировать.

Фиксации ради он и сообщает свои впечатления от встреч с юным тогда Горьким.

— «Это был высокого роста сутуловатый молодой человек с плебейским лицом».

В другой раз Волжанину удалось наблюдать будущего знаменитого писателя во время оживленного интересного разговора.

— «Говорил очень плебейского вида молодой человек с сильным ударением на о...»

Кстати, об ударениях.

Чуковский, рассказывая об Андреевe, упомянул мимоходом Телешова.

— Только, говорит, Тѐлешов или Телешо́в? Ей-богу не знаю, как писателя этого лучше ударить.

Публика естественно хохочет.

Кроме писателей умерших и живых есть еще разновидность: эмигрировавшие,—так сказать ни живые, ни мертвые.

Вот, как сообщают «Жизни Искусства», в одной из газет, выходящих в Эстонии недавно напечатано было следующее стихотворение за подписью Игоря Северянина:

Привет Республике Эстляндской
Великой, честной и благой,

Правленья образ шарлатанский
Поправшей твердою ногой.
Приятно сознавать, что хлеба
Нам хватит вплоть до сентября,
Что эстов одарило небо,
Их плодородием даря.
И, как ни хмурься Мефистофель,
Какие козни нам ни строй,
У нас неистощим картофель:
Так здесь налажен жизни строй.

Давно уж я говорил: поскребите «экстазного» Игоря Северянина и вы легко обнаружите плутоватого Дядю Михея.

И лично мне цитированная поэза представляется решительно ничем не хуже прежних, столь популярных, поэз «флер д'оранжного» Игоря Северянина.

Просто—маленький сдвиг в области темы,—все-таки ведь революция прошла.

Если прежде он воспевал преимущества русского одеколона, то теперь воспевает он достоинства эстонского картофеля. Действительно, эстов небо одарило: удалось таки и им обзавестись собственным, эстонским отныне, Дядей Михеем.

НА ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИИ У ШЕКСПИРА

«Герой с душою ребенка — таков Отелло, таков же и Лир» — это по Зелинскому.

Однако граф Кент, преданнейшей слуга Лира, иного мнения: «близ тебя нет правды и свободы», говорит он, прощаясь с изгнавшим его королем.

Действительно, необоснованно-жестокое отречение от любящей Корделии «в порыве злобы безобразной» — это ли действие, достойное героя?!

Так же трудно обнаружить в нем то внутреннее благообразие, которого упрямо требует здравый зрительский смысл.

Поэтому равнять сценическое воплощение «Кораля Лира» по комментариям и пояснениям ученых исследователей — занятие бесплодное.

«Из нечего не выйдет ничего», как весьма тонко замечает сам Лир.

Шекспир словно намеренно создает в «Короле Лире» одно неправдоподобное положение за другим.

Поддразнивая помянутый здравый смысл зрителя, он решительно развивает самодовлеющий сценический материал, материал как таковой. И кто скажет, что — не занимательный и местами не захватывающий?

Смотрел «Лира» на закрытой генеральной репетиции в Большом Драматическом Театре.

И понял, что так, из репетиции, как-то легче уяснить его себе нежели по слаженному спектаклю.

Лир страшен и величествен в гневе. Оскорбленный Гонерильей, он проклинает ее, но посреди страстной речи, обрывая,

неожиданно Ю. М. Юрьев бросает в суфлерскую будку: «давайте же, чорт вас возьми»!

И это мне ничуть не испортило ни «настроения», ни удовольствия,—наоборот.

Может-быть весь шекспировский «Король Лир» сам по себе есть лишь грандиозная черновая репетиция?

Недаром же Шекспир был талантливым актером и режиссером.

С этой точки зрения судя, правильно подошел Большой Театр к сцене с Кентом, когда его сажают в колодки.

Не столько сажают его, сколько сам он усаживается при помощи двух добродушных малых, и, наконец, усевшись в колодки, полулежит, облокотясь о скамейку, как бы в вольтеровских креслах.

Работа Шекспира в «Короле Лире»—не над образами героев, а над актерами, попадающими в трагическое положение и безумствующими под суфлера.

И в этом-то для любителя театральной анатомии — ценность и значительность «трагедии» о Лире.

*

Добродетельная Корделия трогательна, но не она действует: действуют в «Короле Лире» злодеи и шуты.

Кто не злодей, тот шут, особенно, если он не только не злодей, но и благородный человек.

Например, Кент: таков он у Шекспира в предпоследней сцене первого действия.

Тут переодетый и неузнанный Кент так рекомендует себя Лиру: я—человек, беден, как сам король, и рыбы не ем никогда.

Граф Кент стал шутом, и переводчики «Короля Лира» напрасно, «смягчая» текст, поднесли его Большому Драматичес-

кому Театру без рыбы этой: в устах шута рыба нередко—та же соль.

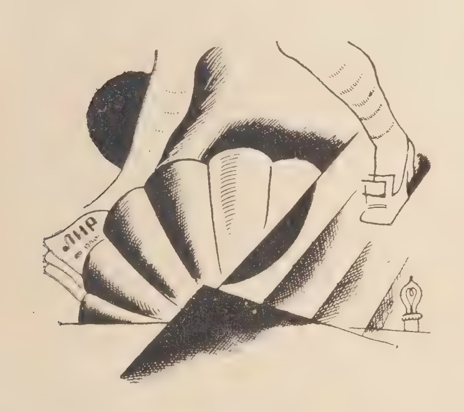
Режиссер вводит шута в самое начало трагедии, но у Шекспира этого нет; шут у него появляется лишь позднее, когда безумная шутка завязана уже Лиром.

— Лир, вот по праву первый шут трагедии и оттого в начале ее—единственный.

Корона дает необ'ятный простор его замыслу—позабавить себя и всех прочих.

Страдания Лира—страдания царственного шута.

И, если кому угодно настаивать на слове «трагедии», то «Король Лир» может быть истолкован как любопытнейшая трагедия шута.



ДВЕСТИ ДВАДЦАТЬ ДВЕ РОССИИ

В лекции «Две России» (Ахматова или Маяковский?), прочитанной в «Доме Искусств», К. И. Чуковский путем детального анализа весьма убедительно доказывает, что поэзия Анны Ахматовой — прекрасная поэзия, идущая от Пушкина и Баратынского, простая, тихая, «монашеская».

И слушателям охотно верится, что Чуковский по-настоящему любит поэзию Ахматовой.

Далее он без труда заставляет их согласиться с ним, что Владимир Маяковский—поэт-хулиган, поэт-апаш, поэт-бомбист, уличный бард, базарный бард, вдохновенный скандалист и т. п.

И тут выясняется, что критическому сердцу Чуковского ничуть не менее Ахматовой дорог Маяковский.

Первая видит, воспевает лишь маленькое, интимное; неприметное, прозрачное, тихое; второй—лишь грандиозное, кричащее, шумливое, пестрое, одним словом, базарное.

Первая—мастер, каких немного в русской поэзии, тонкая, умная, содержательная, у второго—убогое внутреннее содержание, все построено на внешних эффектах, однообразных и приедающихся.

Но оба—«великие».

И, после больших впрочем колебаний и сомнений, Чуковский решил, наконец, любить Маяковского так же, как любит Ахматову.

Дело в том, что Ахматова это вчерашний день России, без которого жизнь Чуковского была бы пуста, а Маяковский—сегодняшний —, без которого жизнь немыслима.

Слушатели, довольные содержательной и остроумной лекцией, добродушно улыбаются, но все еще готовы верить Чуковскому.

Но вот подходит к концу. Приходится ответить на интригующий вопрос: за кем же все-таки итти, кого «любить», какую Россию выбрать—Россию Анны Ахматовой или Владимира Маяковского?

И Чуковский ответил:

— Оказывается, именно выбирать то и нечего, а следует равно любить и принять обоих.

Главная беда России в том-то и заключается, что до сих пор Ахматова и Маяковский существуют отдельно.

Надо им поскорей соединиться, превратив «две России» в одну.

Короче говоря, нужен во что бы то ни стало «синтез».

Вот оно, наконец, умное, философское слово, столь излюбленное за последние годы идеологами российских интеллигентов: синтез!

Что и говорить, слово—спасительное, от всех духовных язв исцеляющее разом. Российский интеллигент всегда боялся быть «узким».

— «Христос и Антихрист», «Восток и Запад».—Да, Христос, но и без Антихриста нельзя, и его используем. Да, Запад, но и Восток хорош по-своему.

Очень «широк» российский интеллигент.

Недаром особенно уважает он в литературе «взгляд и нечто»,—чтоб непременно философией пахло, обобщениями.

И глубок соответственно российский интеллигент. Не просто он понимает писателя,—он у каждого умеет особую «тайну», обнаружить и уж докопается, выведет черным по белому, в чем тайна каждого писателя состоит.

— «Тайна Некрасова», «Тайна Тютчева», а теперь очередная — «Тайна Достоевского» украшают терпеливые, еще местами уцелевшие, петербургские заборы.

Тут весьма кстати поспевает «синтез». Стоит только все эти отдельные тайны об'единить в одну огромную тайну всей русской литературы, и сразу станет легче и приятней, и все сразу станет понятно.

Хорошо, что пока всего две России. Но ведь завтра кто-нибудь новый откроет еще другие России, например, Россию Замятина, Юркуна, Ивнева и т. д. и об'явит публичную лекцию о 22, или еще лучше—всех «222 Россиях».

Опять таки лишь синтез все соединит и возсоздаст «единую неделимую» Россию!

— На привычном лекционном столе перед Чуковским налево четки, направо—нож апаша.

И нужно, чтобы был синтез.

Переполненный зал трепетно ждет чуда.

Но Чуковский — хитрый: он добродушным тоном об'являет лекцию оконченной и отправляется домой, предоставив смущенным слушателям управиться с синтезированием собственными силами, как и где им будет угодно.

Ну как тут не задаться легкомысленным вопросом: что̀ фуга Баха и «фомка» взломщика тоже поддаются синтетическому соединению, или нет?

Жаль, если нет: это по-моему нарушило бы «цельность миросозерцания.»

Здесь чувствую я себя обязанным сказать нечто в известном смысле — «програмное», ибо и заключение лекции Чуковского было, по его словам, програмным.

— Перед вами четки и нож апаша. И то и другое—проявления жизни.

Каждое проявление жизни должно быть познано. Но назначение человека—выбирать.

Учитесь же познавать и воспитывайте в себе мужество, без которого не будет свободы выбора.

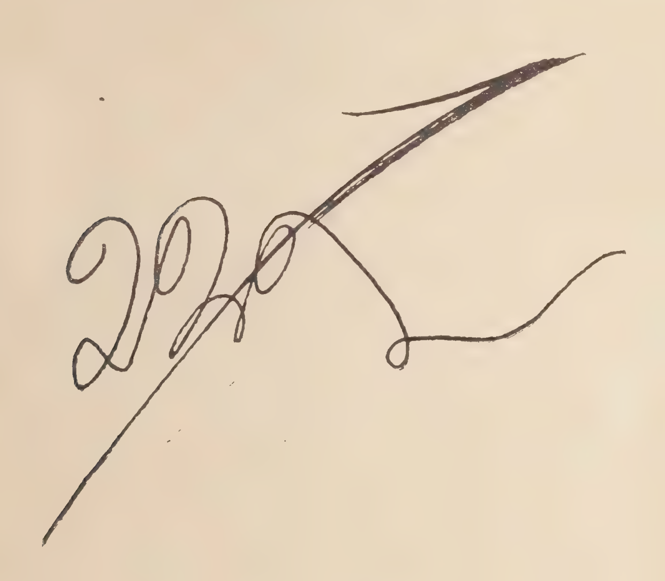
Бойтесь равнодушия и духовной лени, соблазняющих иллю-

зорной возможностью примирить непримиримое, «синтетически» соединяя несоединимое.

Две России не существуют, как не существуют и 222.—Россия одна, но дорог, путей, в ней многое-множество.

Раньше или позже каждому придется выбрать для себя путь.

Нелишне помнить, что, хотя земля наша круглая,—все-таки не всегда идущий налево встретится с идущим направо.



СЕЛЕНИТЫ И МЫ

ИЗ МОЕЙ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ

Когда мистер Кэвор, герой знаменитого романа Уэллса «Первые люди на луне», предстал, прибыв на луну, перед Великим ее Властелином, этот последний, обратившись к необычайному путешественнику с милостивым приветствием, сказал между прочим, что земля настолько же важна для луны, как солнце для земли и что селенитам (жителям луны) было бы очень желательно получить сведения о земле и ее обитателях.

Далее он упомянул, вероятно в виде любезности, о том, что между землей и луной существует большая разница и сообщил, что селениты всегда с удивлением и почтением смотрели на землю.

Приблизительно с такой же точно речью обратился недавно сам Герберт Уэллс к публике, собравшейся в Доме Искусств и жаждавшей послушать прославленного английского писателя.

Он сказал, что Англия—великая страна, но и Россия также—великая страна.—Что страны эти не могут существовать одна без другой и что соотечественники его желали бы получить возможно более обстоятельные сведения о Советской России и ее обитателях.

Далее, вероятно в виде любезности, Уэллс упомянул и о том, что между Россией и Англией существует большая разница, например, хотя бы во взглядах на целесообразность тех или иных социальных отношений, и сообщил, что пока еще англичане, к сожалению, причиняют нашей Советской Республике немало неприятностей, но несомненно должен будет настать день, когда между двумя великими странами воцарится желанный мир, и тогда англичане с удивлением и почтением будут взирать на российских граждан.

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ Г. УЭЛЛСА

Итак, наконец, я в Петербурге.

Если подумать, что мой добряк-Кэвор, попав на луну, обречен был влачить печальное существование пленника, то придется признать, что мне повезло: в Петербурге я принят, как знатный иностранец, и окружен всяческим вниманием.

О стеснении в чем-либо моей свободы смешно было бы говорить. Конечно один я никуда не хожу, меня деликатно сопровождают, но одному мне бы и невозможно было ориентироваться. И, предоставленный себе, я затерялся бы, как вначале—бесстрашный Кэвор среди селенитов.

*

Вы помните, как настойчиво расспрашивали селениты добродушного мистера Кэвора об изобретениях, сделанных земными существами, в частности—о пресловутом «кэворите», благодаря которому он и смог достичь луны.

— Странно, что русские в этой области проявляют исключительное отсутствие любознательности.

Возможно конечно, что до них еще не успели дойти слухи о замечательных новейших изобретениях, которыми мы, великобританцы, по праву гордимся.

Но факт тот, что единственное наше изобретение, которым более или менее серьезно интересуется здешняя публика, это—блокада.

По поводу нее мне задавалось много вопросов, подчас ставивших меня, как неспециалиста, в весьма затруднительное положение.

*

Русским все-же нельзя отказать в некоторой изобретательности.

Например, лишенные достаточного количества медикаментов, они понемногу все медикаменты заменяют... театром.

У русских даже выработался специальный термин «театротерапия» и имеется соответственный модный врач, считающий подобный метод лечения театром—универсальным.

Курьезно между прочим, что, как мне раз'яснили, русские еще несколько лет тому назад считали таким же точно универсальным иной метод лечения, именно—тибетскими травами.

Кстати, должен отметить, что театр вообще является самым любимым и почитаемым занятием русских.

— Не только все без исключения посещают здесь бесчисленные театральные представления, но и все решительно здоровые граждане участвуют в таковых в качестве актеров.

*

При всей, самой искренней, старательности услуживавших мне переводчиков (к удивлению моему они нашлись), все-же мне так и не удалось уяснить себе значения отдельных выражений и слов, употребляемых в Советской России, например—чисто русского и очень распространенного слова «саботажник».

— Догадываюсь, что слово это как раз и обозначает советского гражданина, хотя и не бывшего никогда в жизни актером, но, несмотря на это, не желающего стать актером.

*

Вовсе не всё, как ошибочно у нас думают, разрушено в Петербурге: здесь имеется еще много великолепных домов.

Мне особенно понравился Дом Искусств.

Сразу видно, что искусства в нем по-настоящему процветают: в его залах, убранных в русском вкусе, вы не ощутите неместного веселия; присутствующие на публичных собраниях Дома Искусств держат себя безукоризненно-чинно и одинаково одобрительно провожают каждого выступавшего оратора, т. е. и за, и против.

Так что оно получается совсем как у нас в парламенте...

ГОГОЛЬ О ТЕАТРЕ

«Театр, на котором представляются высокая трагедия и комедия, должен быть в совершенной независимости от всего.

Странно и соединить Шекспира с плясуньями или плясунами. Что за сближенье?!

Ноги—ногами, а голова — головой».

Это лишь отрывок и, возможно, не наиболее примечательный из письма Гоголя к графу А. П. Т....му «О театре и об односторонности».

Но всякий раз, как я добросовестно принимаюсь размышлять на любую из тем «о театре», мне вспоминается это гоголевское «ноги—ногами, а голова—головой», и кажется, что при всей простоте, и если угодно, даже плоскости подобного афоризма, в нем дан ценный ключ к уяснению многих вопросов и сомнений, возникших и еще непрестанно возникающих вокруг так называемых «кризиса театра» и театральных «исканий».

Может быть весь этот «кризис» в значительной мере от того и произошел, что слишком ревностные преобразователи театра, не научившись как следует стоять на ногах, предпочли при свете рампы совершенствоваться в, почтенном впрочем, искусстве стояния на голове!

К тому же известно, что в подавляющем большинстве случаев каждый обладатель ног владеет одновременно и головой, но к сожалению далеко не у каждого «в голове есть идеи».

А когда «идеи» имеются, то бывает и так, что их чересчур уж много и вдобавок они такого свойства, что, право, даже затрудняешься судить, чему собственник их ими более обязан—голове или ногам.

— «Театр и театр — две разные вещи, равно как и восторг самой публики бывает двух родов: иное дело восторг от какой-нибудь балетной танцовщицы, и опять иное дело восторг от того, когда могущественный лицедей потрясающим словом подымет выше все высокие чувства в человеке».

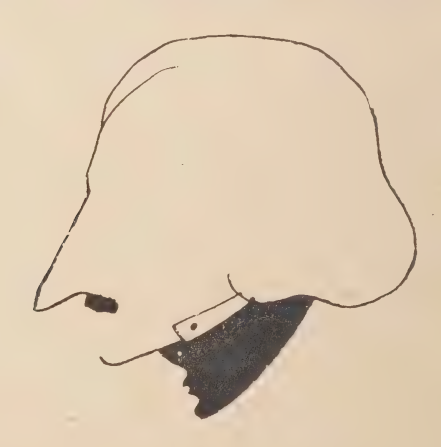
Кто станет отрицать, что, как семьдесят пять лет, истекшие от «Переписки с друзьями», нисколько не состарили ее и не смогли лишить ее для нас истинно живого интереса и смысла, так сами мы в достаточной мере состарились для того, чтоб несколько более чем несложных мыслей, высказанных Гоголем о театре, показались нам и современными, и вполне своевременными?

Действительно, разве, искушенные всяческими «исканиями», не по такому «потрясающему слову» мы стосковались?

Разве не его втайне мечтаем услышать, каждый раз трепетно ожидая, что вот перед нами на месте заурядного представляльщика вдруг встанет «могущественный лицедей»?!

(Окончание когда-нибудь)

P. S. Речь шла о Гоголе. Обо мне же: прошу верить на слово, что односторонностью в понимании искусства я не грешен.



ПОРТРЕТ ПОРЦИИ

НА ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИИ У ШЕКСПИРА

«Шейлок»—не чета «королю Лиру» это одна из лучших, как и одна из наименее понятых, комедий Шекспира.

Недавно по поводу «Виндзорских проказниц», кстати, пьесы на мой взгляд не значительной, мне думалось: нужны ли вообще «постановочные» над Шекспиром опыты, и не уместнее ли ставить его просто, «по старинке».

И вот «Шейлок» идет в Большом Театре, кажется претендующем на примат именно в отношении классицизма и образцовости.

Но озлобленный преследованиями людей, жестокий, несчастный и милосердия людского достойный Шейлок акцентирует без всякой меры, впадая в наивный провинциализм и превращая Шекспира в злонамеренного антисемита.

Но добродетельная обольстительнейшая Порция лишена и тени обольстительности. Только в сцене суда она мила настолько, что понятны становятся настойчивые домогательства бесчисленных и знатнейших синьоров.

Но нежный и пылкий Бассанио нестерпимо приторен и, будучи солидарен с товарищами по несчастью, подносит вместо движенья пластику дурного вкуса.

Но добродушный и справедливый, хотя и не богатый великодушием, Антонио прогуливается по сцене и разговаривает, словно купец первой гильдии в губернском нашем городе в дореволюционное время.

Но театральнейшие Мароккский и Аррагонский принцы убежденно и добросовестно изображают странных обитателей экзо-

тического зверинца, прибежавших на Фонтанку в большой, бывший Малый Театр, чтоб упасть к ногам оскорбленной Порции...

И только лишь слуге Ланчелоту Гоббо, плутоватому и глупому малому, но умному и превеселому шуту, удается решительно повеселить зрителя, расцветив чистейшей комедийной игрой одну из одиннадцати картин представляемого «Шейлока».

*

Желающим владеть Порцией подносятся на выбор три шкатулки: золотая, серебряная и свинцовая.

На каждой—особая надпись. Между прочим, на свинцовой шкатулке написано:

Кто выберет меня, все должен дать
И всем рискнуть, что только он имеет.

В одной из трех этих шкатулок, в свинцовой, хранится портрет Порции, и она обещает принадлежать тому, кому достанется ее портрет.

Кажется никакое произведение Шекспира не удостоилось стольких толкований, как «Шейлок».

Действительно, необычайное условие, проставленное в необычайном векселе необычайным жидом-ростовщиком — фунт настоящего, живого, человеческого мяса, в виде неустойки!

Загадка заданная Шекспиром толкователям «Шейлока», так и осталось неразгаданной, несмотря на все усердие, с которым прославленные в Европе юристы, ученые и прочие пытались какнибудь разжевать злополучный этот фунт мяса.

Но не скрыта ли Шекспиром загадка и в трех шкатулках Порции? И во всяком случае нельзя ли извлечь из них нечто поучительное, приличествующее случаю?—Попытаюсь.

Если ищущие в театре только театра отвлекутся от здания, от зрительного зала и даже сцены, как бы ни были они великолепно устроены, — от декораций, как бы ни были они инте-

ресны и приятны для глаза, от костюмов, как бы ни были они пышны и оригинальны, от музыки, нередко сопровождающей сценическое действие, как бы ни была музыка эта уместна и прекрасна,—то, конечно, они придут к отчетливому пониманию того, что истинный и единственный театр в театре—это театральное движение в широком и глубоком значении этого слова,—движение преображенное и преображающее.

Вот этот истинный театр, который мы знаем и любим, не есть ли он портрет Порции, скрытый в одном из загадочных, различных по внешности и качеству, ящичков!

Но в каком?

Большой Драматический Театр при всех его очевидных преимуществах и достоинствах, о которых легче судить специалистам,—может быть и золотая шкатулка, но... без портрета Порции внутри.

Мы так охотно ставим новаторов, особенно театральных, в кавычки, так склонны к насмешливой недоверчивости, но не мешает помнить, что именно они «всем рискуют, что имеют», как сказано на свинцовой шкатулке.

Положим, имеют то они обычно немного и, стало быть, риск небольшой,—зато у них всегда остается лучшее, чего можно желать в работе,—хотя бы лишь мечта о портрете Порции, вместе с которым приобретется—театр.

СМЕШНОЕ В ИСКУССТВЕ И «СМЕШНЫЕ» ТЕАТРЫ

ОТНЮДЬ НЕ ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ

Помнится, как-то в «Сатириконе» Леонид Андреев рассказывал о самом смешном случае в своей жизни.

Это был тот случай, когда маленький Андреев, в диком восторге и с замиранием сердца, наблюдал, как его подслеповатая бабушка упала, споткнувшись о протянутую им с этою целью веревку, не подозревая злонамеренности случившейся неприятности.

Свидетельству Леонида Андреева о том, что случай этот действительно был самым смешным в его жизни, трудно не верить.

И на рассказе этом особенно видно, как сложно и как бесконечно индивидуально чувство смешного.

Смешное — это, когда мы смеемся, когда нам весело. Но то, что вызывает безудержный смех у одного, с таким же успехом может вызвать зевоту и даже отвращение у другого.

Мне, кстати, никогда не было смешно от традиционных пощечин, которыми обмениваются клоуны, или от того, что кто-либо преследуемый, выбившись из сил, упал и настигнут.

А между тем я хорошо знаю, что у большинства зрителей это же самое должно вызвать превеселое расположение духа и искренний смех.

Говорят, что смеяться полезно, что от смеха будто бы полнеют, и к этому средству нередко прибегают страдающие излишней худобой женщины, но меня в данном случае физиология вопроса отнюдь не занимает.

Поэтому, если бы даже мы признали доказанным, что смеяться,—и полезно, и хорошо, то все же далеко еще не ясно, каково место и значение смешного в искусстве, в частности в искусстве театральном.

Допустим, что вы были на очередном спектакле в «Театре Комической Оперы», или просто в «Комической Опере», или в «Музыкальной Комедии», или в пропагандируемом «воззваниями» театре «Музыки с Комедией», или, наконец, в «Вольной Комедии», и вас ужас как там насмешили.

Но ведь точно так же мог вас насмешить дома умело рассказанный остроумный анекдот.

И недаром в большинстве театров, где смешно, на сцене рассказываются более или менее остроумные анекдоты, чаще впрочем—неостроумные.

И недаром любой затасканный анекдот поставит любой театр комедии из современных, но вот «Скверный анекдот» Достоевского ни одна Комедия, вольная или невольная, не поставит: не очень-то им насмешишь.

Да что «Скверный анекдот»!—«Ревизором» никогда так не насмешишь зрителя, как по всем правилам поставленным и поднесенным анекдотцем, скажем, о «спеце» из Главдыни, или Главмела, который живет и работает в свое удовольствие, пока в конце пьесы не арестует его Че-Ка.

Отчего, выходя из «смешного» театра, вы обычно слышите такие замечания в расходящейся по домам публике: «Что-ж, никакого впечатления не получилось и вообще настроения не осталось»?

— Оттого, что даже он, смешливый и невзыскательный зритель, требует бессознательно от театра комедии чего-то большего, чем только смешное.

Это как в обществе, где любят и охотно принимают профессионалов-анекдотистов, но по большей части относятся к ним с налетом обидной снисходительности.

Дескать, смешно мне от твоих рассказов и ты старайся, но цену им я все-таки знаю. Люблю хохотать, но прекрасно сознаю, что—глупо и бессмысленно, и может от этого-то и хохочу больше всего!

Смешное само по себе, только смешное, может ли быть содержанием комедии, лежит ли вообще в плане искусства?

— Я думаю, что нет, и что оно—как раз явление чисто физиологическое, общественное, не более.

Смешное и только смешное, само по себе, в лучшем случае лишь остроумно, но, если и в повседневной жизни от так называемого остроумия неизменно остается тоскливый и тягостный осадок, то в искусстве ему не должно быть места.

В противоположность остроумию, юмор,—дар редкий и благородный, и конечно может быть содержанием искусства, в частности—высокой комедии.

Тех же, которых принято почему-то называть «юмористами»,—правильнее было бы называть профессиональными остроумцами.

Юмористы в русской литературе все наперечет. Но подлинный, блестящий юмор свойствен был у нас многим «великим», например, Пушкину, Достоевскому. Юмору у Достоевского следовало бы посвятить тщательное исследование.

Любителям ссылаться на «смех сквозь слезы» хочу еще указать, что вот от Аверченки бывает очень смешно, но вряд ли он сумел заставить хотя бы одного из бесчисленных своих читателей не то чтоб заплакать,—прослезиться сквозь смех.

Откровенно, обнаженно смешное кроме того совершенно лишено благообразия. Искусство же по самой природе своей склонно избегать неблагообразного.

Любопытно отметить, что многие художники писали улыбающихся ангелов, но безусловно ни одному художнику не могла бы придти в голову чудовищная идея—изобразить ангела хохочущим...

— Мне скажут: уберите из театра комедии остроумие, смешной трюк, забавное положение, и что же останется?!

Знаю, что ничего не останется, а это ведь и печально. Что-то, значит, неладно с нашими нынешними комедиями, которые плодятся, словно шампиньоны, и—неладно в самом главном.

Смешливая публика ходит усердно в «смешные» театры, ища в них смешное.

И уходит каждый раз без «впечатления» и без «настроения».

— Бедная, смешная публика!



ЛИТЕРАТУРА В КОЛУМБАРИЯХ... ЖУРНАЛ МОЛЧАЩИХ

«В наши дни—в Театральный Отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во «Всемирной Литературе» переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве».

Так пишет Е. Замятин в статье, озаглавленной «Я боюсь» в первом номере журнала «Дом Искусств».

По мнению Е. Замятина современная литература делится на два лагеря, на «юрких» и «неюрких»—классификация так сказать по обстоятельствам образа действий, именно, юркие сумели недурно «пристроиться», преимущественно на амплуа придворных поэтов, а неюркие предпочитают молчать.

Очевидно, это так и очевидно, справедливо, что нынешний «писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить».

Но как знать, может-быть Гоголь в наши дни, походив год или два с портфелем в Театральный Отдел, написал бы «Мертвые души»?

И может быть Герцен, прочитав несколько лекций в студии Балтфлота, уехал бы в один прекрасный день из Советской России и, наслаждаясь жизнью в каком-нибудь из европейских Стокгольмов, писал-бы «С того берега»?

И таким образом от «обстоятельств жизни» двух этих писателей не только не получилось бы ущерба для русской литературы, а—наоборот.

К слову говоря, какие только обстоятельства не приключались с русским писателем!—У одних, например, у Глеба Успенского, так чудовищно неблагоприятны, бывали эти обстоятельства, что подчас несколько смен ношенного белья шли в ломбард, а у

иных, например, у Льва Толстого, так фантастически благоприятны бывали обстоятельства эти, что случилось однажды: не вытерпел писатель и тайком убежал от них в вечернюю стужу неведомо куда.

А четыре с лишним года, проведенные Достоевским в каторжных рудниках, это ли не «обстоятельства»!—Но, «стоя на Семеновской площади на эшафоте, в виду куполов Введенской церкви, и, готовясь умереть, Достоевский сообщает стоящему подле него сотоварищу по казни Момбелли о плане новой повести». И, отправляясь после нежданного царского помилования в каторгу, радуется тому, что много ему там предстоит увидеть и пережить и что будет о чем писать.

И разве «Записки из мертвого дома» или «Бесы» не могли бы быть написаны Достоевским с неменьшим успехом именно в наши дни, столь насыщенные соответствующими «обстоятельствами»?

Конечно, вопрос о среде, об обстановке и условиях быта, необходимых писателю для возможности заниматься творчеством,—весьма сложный вопрос. Но, если смешон был бы молодой и честолюбивый поэт, добивающийся службы в нынешнем районном совдепе оттого лишь, что некогда Верлену приходилось служить в парижской городской управе,—то все-же недостаточно основательными показались бы и притязания любого талантливого писателя на какую-то особенную жизнь вне жизни, за пределами досягаемости ее сегоднешних, может быть и чрезмерно жестоких, обстоятельств.

Вряд ли кто подумает утверждать, что служба в городской управе помогла Верлену сочинять хорошие стихи, но следует помнить, что, если у каждого из нас есть особенная, своя судьба, то тем бесспорней есть она и у поэта. И кажется, что настоящие поэты умели в конце концов благословлять судьбу свою, куда бы она их ни приводила.

В том то и дело, что настоящий писатель еще не тот, кто утвержден в этом звании соответствующим профсоюзом. Да

и вообще более чем сомнительно, чтоб человек всегда, непрерывно, мог бы быть поэтом.

Человек, кто бы он ни был и чем-бы ни занимался, может быть назван поэтом в истинном значении этого слова лишь в те редчайшие минуты, когда на него нисходит то, что принято считать «вдохновением», т. е. когда у него чудесно раскрываются внутренние очи и он становится способным прозревать в иные миры, скрытые обычно от суетного взора большинства людей, в том числе и людей, добросовестно занимающихся «литературой» в верленовском значении этого туманного слова.

Те же миллионы пудов бумаги, которые во всем мире распространяются, как литература,—плод ежедневного, профессионального, по долгу звания старательства,—конечно никогда не были ни литературой, ни тем более поэзией.

Здесь небезынтересно сослаться на мнение знаменитого египтолога проф. Тураева, по словам которого «египтяне, как и другие народы Востока, считали письмо даром богов и литературу, как и всю свою цивилизацию, считали их откровением.

Иероглифы именовались письмом словес божиих. Их владыкой, т. е. изобретателем и хозяином, считался бог Том»...

Но в чем причина молчания «молчащих»?—По Замятину она в конце концов «не хлебная и не бумажная».

Главное по его удостоверению в том, что «настоящая литература может быть только там, где ее делают не благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, скептики», хлещущие всех, как Свифт, улыбающиеся над всем, как Анатоль Франс.

Но, да простит мне Замятин, многими ли Свифтами богата была наша литература дореволюционного периода?!

— Да, насколько известно, и на весь Запад имеется всего лишь один дряхлеющий Анатоль Франс, хотя по словам Анны Ахматовой в том же журнале:

Еще на Западе земное солнце светит
И кровли городов в его лучах горят...

О каких впрочем отшельниках от литературы говорите вы?—не о тех ли, которые, возненавидев бренную жизнь, уходили спасаться от нее в разные «Лукоморья»?

Каких безумцев имеете вы в виду?—ужели тех, что жаждали «упиться роскошным телом»?

Еретики в вашем представлении не те ли, что, подражая Федору Сологубу, дерзали обращаться к уездным Альдонсам с головокружащим предложением: «разстегни свои застежки и завязки развяжи»?

И что же, безумцев этих, еретиков и мечтателей, которых так много знавали вы в недавней нашей литературе,—непонятых гнала и побивала камнями тупая толпа, всегда враждебная ереси и духовному бунтарству?

— Ничуть не бывало. Отшельники умудрялись выпускать в свет одну «тысячу» за другой, с быстротою даже не русской, а чикагской, и томы их шли нарасхват и взасос прочитывались ужас как довольной своими писателями толпой. А иные авторы, как например мэтр еретичества Игорь Северянин, наизусть декламировались буквально каждым парикмахерским подмастерьем.

И потом, так ли уж серьезно молчат «молчащие», как вам это кажется?—Ведь вот печатаются же Валерий Брюсов, Блок, Ремизов, Кузмин, Гумилев, тот же Замятин, Ахматова, Бальмонт, на поэзии которого кстати, обстоятельства жизни отразились лишь тем, что, если до революции он, требуя себе «роскошное тело», писал так:

Пусть завтра будет и мрак и холод,
...Я буду счастлив, я буду молод,

то теперь, обворовывая самого себя, он—в первом номере московского журнала «Художественное слово»—пишет так:

Услышьте все, кто жив и молод,
...Я в пляске, я—рабочий молот.

— Печатаются и названные, и прочие,—стало быть не окончательно же молчат!

Ну а русские за-границей?—С облегчением прочитал я на днях в какой-то газетке о том, что два таких неисправимых мечтателя, как Нагродская и Брешко-Брешковский «работают» сейчас в Париже и что там же Мережковский читает лекцию «третья Россия».

Пошло таки раздробление многострадальной Руси со счастливой руки Чуковского; я предсказывал это в статье о его «Двух Россиях». Теперь оказалось: здесь, у нас, их две: юркая и молчащая, а там, в Париже, третья Россия, очевидно—бежавшая. Эти-то уж хоть не молчат!

По вопросу о «молчании» Замятин между прочим ссылается и на Андрея Белого. Этого никак не следовало делать. С Белым вопрос обстоит существенно по иному, чем с остальной русской литературой.

Андрей Белый из четырех своих «кризисов» один посвятил «кризису слова». Андрей Белый писал в недавней своей «Эпопее»: «моя истина в н е писательской сферы», «профессиональные литераторы часто не люди мы», обрываю себя самого, как писателя.— Пиши, как сапожник».

Андрей Белый, если и не ушел от литературы, то во всяком случае хочет уйти и даже думает, что уже удалось ему это. И причина у него—отнюдь не «обстоятельства жизни» из тех, что помешали Нагродской спокойно «работать» в Петербурге. Он сознательно уходил от литературы и раньше революции. Причины же его желания уйти были в высокой степени интимными, связанными не с упадком творческой деятельности, а как раз—с обусловленным особой ее напряженностью—индивидуальным духовным ростом.

Что же касается цитируемой Замятиным из «Записок мечтателей» фразы Андрея Белого, что может быть вскоре он предпочтет занятию литературой—по «обстоятельствам жизни»— уличную чистку сапог, то, право же быть чистильщиком сапог достойней, нежели писать, как сапожник (увы, самому А. Белому

последнее никак не удается, и он тем больше делается литератором, чем дальше пытается от литературы отойти!)

— Статья заканчивается опасением, что, если так будет продолжаться, то может быть «у русской литературы одно только будущее—ее прошлое».

С таким условно пессимистическим прогнозом о судьбах русской литературы уместно сопоставить мнение Владимирцова, знатока литературы монгольской, изложенное в «Литературе Востока»—издании «Всемирной Литературы»:

«Монгольское племя, когда-то создавшее мировую державу, до сих пор продолжает жить и развиваться в условиях, в какие его поставили разные исторические обстоятельства, и нет никаких оснований думать, что его литература идет к гибели; наоборот, можно предполагать, что она еще не сказала своего последнего слова».

— Невольно позавидуешь монголам и пожалеешь о том, что мы не монголами сознаем себя, а всего только русскими!

Странно было бы не сочувствовать литератору, когда он восхваляет свободу слова, но... как ни прекрасна она сама по себе,—еще прекрасней слово, умеющее быть действительно свободным.

Запретите слепому видеть солнце под угрозой смертной казни,—тирания ваша весьма мало обеспокоит его.

— Хотя, конечно, от этого тирания сама по себе ничуть не становится ни разумней, ни достойней!

Не пора ли нам теперь, наконец, обратиться внутрь себя как и внутрь явления жизни, и перестать обнаруживать внешние источники «кризисов» нашей литературы?

Кажется накануне войны уже говорилось кое-где и писалось, а уж думалось наверное: а что, как вообще «конец» настал,—смерть всему искусству вместе с литературой?!

Как известно, существует мнение, принципиально отрицающее возможность «кризиса» искусства как такового, или, если угодно,

утверждающее, что самое бытие искусства есть своего рода перманентный кризис.

В частности о литературе представители этого течения высказываются обычно таким образом:

— Художественное слово—говорят они—подчинено своим собственным, внутренним, самодовлеющим законам, отнюдь не связанным с «жизнью» и с «кризисами» из нее вытекающими, и потому, являясь самоцелью, вовсе не «отражает» жизнь.

Но стоит ли доказывать, что какими бы «своими» законами ни обходилась литература, все-же она органически и непреложно связана с жизнью!

Игра в шахматы несомненно ведется лишь по шахматным же законам, но, если бы два шахматиста, уверенные в том, что иные законы их не касаются, принялись бы играть, скажем, среди площади, где другие люди занимались бы революцией, то партия их вряд ли была бы доведена до конца и, чего доброго, пострадали бы игроки.

Правда, бывают искусные шахматисты, обходящиеся без доски, без фигур и даже без партнера, играющие сами с собой «в голове».

Но, если «жизнь» станет неожиданно колотить по этой бедной голове шахматиста крепкой дубиной, то опять-таки игра, хотя и ведущаяся по шахматным лишь законам, несомненно расстроится.

Слово есть проявление жизни и, конечно, не существует где-то в сторонке от нее, само по себе.

Недаром же в доме, где покойник, говорят шепотом,—на кладбище молчат или плачут.

Ритм звучания слова есть ритм звучания жизни, а «кризис» слова именно бывает связан с утратой этого ритма, с оторванностью от явления жизни или с противоречием ему.

«Кризис искусства это—такая решительная минута, после которой данное искусство быть может вовсе перестанет существовать,—тут поистине возможен смертельный исход болезни»—

говорит Вячеслав Иванов в своей замечательной, проникновенной статье «О кризисе гуманизма» в тех же «Записках мечтателей».

Ну что ж, смерть ведь лучше небытия, и бывает она к воскресению.—Но не от хлеба или бумаги воскреснет у нас литература и не от свободы.—Воскреснет она, несмотря на хлеб, которого нам в конце концов хватит, и несмотря на «свободу», о которой русские литераторы по большей части—издавна имели приблизительно такое же представление, как составитель соответственной ученой статьи в нашей «Большой Энциклопедии». «Свобода, читаем мы там, есть название состояния независимости, обусловливающееся отсутствием принуждения».

Пусть статью эту, которая логически уже окончена, завершит следующий—вынужденный постскриптум для недогадливых.

Точка зрения моя такова: по вопросу о происхождении и значении истинной поэзии я не согласен с представителем «молчащих» и разделяю основанное на знании убеждение древних египтян.

Далее, когда автор статьи с горечью констатирует, что сегодняшняя литература наша делается не еретиками и бунтарями, а лишь благонадежными чиновниками, то я считаю себя вправе обратиться именно к нему с вопросом недоумения: отчего же ничего не слышно теперь о бунтарях и еретиках? и когда же еще быть им у нас вообще, если не теперь?!

И меня мучает одно сомнение, которое чуждо очевидно Замятину: допустим, сбылись, наконец, самые смелые наши пожелания, и вот снова заговорили молчавшие.—Хорошо, если потрясут они, заговорив, истомленных молчанием читателей, жаждущих чудесного обновления, ну, а, если потрясти не смогут, тогда как? Ведь на меньшее читатель то может и не согласится?!

Отчасти из этого сомнения проистекла настоящая статья, которая, несмотря ни на какие курсивы и постскриптумы, знаю, многими ложно будет истолкована.

Что же касается главного в статье «Я боюсь», именно практических пожеланий, то разумеется, решительно все они, без исключения, целиком разделяются также и мной.

Но здесь в интересах справедливости необходимо указать, что, если бы Свифт, о котором речь шла выше, имел бы возможность ознакомиться с недавно опубликованными «временными правилами о порядке сожжения трупов в петроградском государственном Крематориуме», где исчерпывающе точно выражено, что «сожженным имеет право быть каждый умерший гражданин» (каждый: стало быть — и писатель!), то он с отличающей британцев способностью к логическим суждениям наверное признал бы доказанным, что у русского писателя нет никаких серьезных оснований считать себя безправным!

Из тех же «правил» Свифт усмотрел бы, что пепел русского писателя без всяких препятствий может быть установлен даже в «колумбариях» Крематориума.

Впрочем, автор «Приключений Гулливера» умер около двухсот лет тому назад, когда жизнь была грубей и прозаичней, и самому ему так и не пришлось ни разу быть установленным в каком-либо комфортабельном, изысканно-звучащем колумбарии...

«КРЕТИН НА СЦЕНЕ» О МЕТОДАХ УПРОЩЕНИЯ

«Нельзя безнаказанно упрощать человеческий жест; упрощая его в человеке, приходим к звериному жесту; упрощенность в человеке рождает кретина; кретин появился на сцене.»

Хорошо это сказано Андреем Белым, и показательно, что именно им, не знатком театра, сказано это, и не в специальной «статье», а в книжке о «кризисе культуры».

Все измельчилось теперь, начало положено было давно,—и чем мельче культурное делание наше, театральное и иное, тем более нужен «птичий полет» для «последних оценок».

А у Белого такого полета хоть отбавляй!

Упрощение человеческого жеста в наших «театрах исканий» связано с упрощением прочего, нередко всего человеческого.

«Психологии» оставлено ровно настолько, сколько нужно кретину.

Есть «искатели», горящиеся тем, что ими созданы театры голой «демонстрации» чисто внешних приемов театрального творчества.

И как не повторить вслед за Андреем Белым, что «отыскание новых форм перешло к отысканию несуразностей, и—кретинизма»!

Как не согласиться с ним, что от заданий мистерий, незаметно для знатоков современного театра, «искатели» новых форм привели нас к «мистерии анекдота кулис», рядом ловких приемов подменив Диониса блистательным Танго.

«Увы, современная сцена не зацепилась за зрителя».

Но по-своему крепко уцепились за него «искатели», упростившие самый источник жеста, которым единственно каждый

жест оправдан,—«психологию», или без меры гонимые «переживания» на сцене, т.-е. все то, что для кретина невыносимо.

Людям, охотно занимающимся теоретическими «вопросами репертуара», следовало бы иметь в виду бесспорный факт, что и зритель давно уж не выдержал, и незаметно для всех теоретиков, кретин на сцене породил кретина в зрительном зале, тупо гогочущего там, где не кретины лишь огорченно пожимают плечами.

Но, конечно, ответственны те, кто успех у зрителя положил в основание всевозможных исканий, главная цель которых — любым «упрощением» добиться успеха в зрительном зале.

Отыскание новых форм—вещь, несомненно, нужная и почтенная.

Но форма, лишенная содержания, существует лишь в представлении кретина.

Упражнения в области чисто внешних приемов, уместные при студийной или—по-модному — лабораторной работе, недопустимы в театре, не сцене, которою должна бы «пересоздаваться жизнь в нас».

Но жизнь не есть упрощение, а человек не кретин!

САМОЕ ГЛАВНОЕ О «САМОМ ГЛАВНОМ»

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РАЗ'ЕЗД ПОСЛЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НОВОЙ «ДЛЯ КОГО КОМЕДИИ, А ДЛЯ КОГО И ДРАМЫ» Н. ЕВРЕИНОВА

Автор пьесы: Вот, наконец, и крики и бурные рукоплескания! Но ведь рукоплескания еще не много значат. Самое главное это толки расходящихся под свежим впечатлением зрителей.

— Попробую сыграть роль любопытного автора новой пьесы, оставшись здесь во все время раз'езда, то бишь, расхода зрителей, ибо какой уж раз'езд в наше бестранспортное времячко!

Два советских comme il faut: — А знаешь, эта молоденькая актриса, игравшая Коломбиночку, — прехорошенькая.

— Да, очень недурна собою и кстати, что в платьице до колен. Ты заметил...

Автор пьесы (про себя): Не слишком много покамест услышал я о моей для кого комедии, а для кого и драме. — Впрочем, подожду еще, толки будут непременно, не сомневаюсь.

Несколько военморов: — Ну и здорово посмеялись. Нерон то, Нерон, а! — «Узка в бедрах»... Хорошенький водевильчик.

— Смешного действительно много. Но суть пьесы конечно же не в этом. По моему «Самое главное» — пьеса пресерьезная и в то же время захватывающе-интересная.

— Погодите хвалить. Прежде почитаем, как еще пресса отнесется, суд критики.

— Врешь брат, довольно с нас всевозможных прессов! Надоели. Да и днем с огнем ныне критики никакой не сыщешь. Коли понравилась пьеса, так и хвали себе на здоровье.

Литератор (сопровождаемый слушателями): — Совсем

вздорная пьеса. Поверьте мне: в натуре нет этого, что он вывел.

«Актеры и актрисы милосердия», подвижничество по нормальному договору с антрепренером, «сцена жизни»—ну где видели вы подобное!

А успех пьесы самим автором создан.—Просто у него полстолицы приятели, они и кричат: «автора, автора!» Так когда-то и с Гоголем было. У нас всегда так.

Вообще двое:—Идея выведена весьма симпатичная. Действительно, если социализм и с материальным неравенством справиться бессилен, то как быть с неравенством иного порядка, неизбежным на каждом шагу? Например, человек некрасив, бездарен, убог физически.—Чувство справедливости возмущается.

Вот автор «Самого главного» и придумал корректив.—Актеры, оставаясь профессионалами, переходят на сцену самой жизни и играют не во имя quasi-художественности, а во имя любви к ближнему.

Играют роли преданных друзей, весельчаков-добрых малых нежных влюбленных и... пылких любовников, создавая иллюзию счастья для несчастных, обиженных природой или обделенных судьбой.

— Нет, уж благодарю покорно. Подальше от подобных «идей».—Ведь это что такое: вообразит себе какой нибудь актеришка, что моя жена «обделена», несчастна, допустим,—или еще лучше, попросту прикинется, будто искренно в этом убежден, и появится у нас в доме, чтоб создавать ей «иллюзию» любви и блаженства...

Как бы там ни взглянула жена, но я, коли придется, отколочу такого «актера милосердия» немилосердно.—Не суйся с иллюзиями, куда не просят!

Две молодые дамы приятные во многих отношениях:—Ах, милая, давно не была я в таком восторге!

— Вполне разделяю твой вкус: автор «Самого главного» показался и мне интересным, и потом он был очень трогателен, раскланиваясь с публикой.

— Я не о том. — Человек, написавший эту пьесу, создал неизмеримо больше, нежели только удачную пьесу.—Мысль о подвижничестве в наше время! Служение не мертвому искусству, а живым, нуждающимся в сострадании, людям! Вся жизнь вместо душных, надоевших кулис!..

Да, за этим человеком я пошла бы, не рассуждая.

— Но ты, бедняжка, я вижу так увлечена, что вряд ли способна сейчас рассуждать о чем бы то ни было.

— Нет, решительно ты не понимаешь самого главного.

Положительные театралы: — Недурен конец четвертого акта, завершающий представление чарующим Шумановским карнавалом.

Построение групп, темп движений превосходно оттеняют скрытую за обилием бытовых деталей фантастичность авторского замысла.

— И все-таки, отнимите от постановки декорации Анненкова, хотя бы только занавес из лент, неожиданным взлетом преображающий бедную меблированную комнатку в волшебный зал, — отнимите костюмы четырех хорошо знакомых всем нам персонажей, среди которых — причудливый костюм Коломбины, напоминающий сказочный цветок, и...

— Зачем же отнимать! Режиссер и художник, соединившись в мастерстве, создали, не прибегая к помощи «трюков», театральнейшее зрелище, долженствующее воплотить чудовищно оригинальную идею автора о том, что театр, в котором мы так много и тонко понимаем, наш театр,—ни к чему, да, ровно ни к чему, что он бледен и жалок в сравнении с иным театром, обходящимся—страшно выговорить—даже без рампы.—Так, что ли?!

— Хватили через край! Автор это не серьезно, именно лишь для оригинальности. Да ведь поймите, если-б он на самом деле

по-настоящему верил, что театр больше не нужен, то чего же ради он, Евреинов, собственными руками отдал бы «Самое главное», да-с, свое самое главное, для постановки—не в какой-то там неведомый «театр жизни», а сюда, на Итальянскую, в «Театр Вольной Комедии?!»

Кандидаты в члены Вольфилы: — Для кого комедия, для кого драма, но для самого автора повидимому—мистерия.

— Не без основания сказано, а я даже слышал от знакомого рецензента, будто первоначально пьеска была названа автором иначе, именно «Христос-арлекин», и лишь впоследствии он из скромности изменил название.

— Что-то не верится, чтоб из скромности. — Загадочный Параклет, советник и утешитель, из старухи-гадалки преображающийся в доктора Фреголи, затем—в представителя фабрики граммофонных пластинок, далее—в монаха. и, наконец, в арлекина,—не сам ли это автор пьесы, изобретший новый способ спасения людей игрою на просторной сцене жизни, где иллюзии по мнению его оказываются прочнее, нежели на театральных подмостках?

«Через преображение к преобращению»—прекрасный девиз,—и таков предлагаемый им способ облагорожения человека.

И разве не словами Спасителя говорит Параклет, зовущий к себе готовых на подвижничество?..

— И женящийся при двух живых женах на третьей, Марии.

— Кстати, о троеженстве, завязывающем и развязывающем пьесу.—Я вполне согласен со слышанными мною одобрительными отзывами о пьесе, что в отношении драматургическом она наредкость необычайна, забавна и остроумна, но все-таки троеженство это кажется мне как-то неестественно притянутым.

— Отчего же? Просто символика, об'яснить которую так сразу на берусь. А что вы скажете о пьесе со стороны философской?

— В Пролегоменах ко всякой будущей метафизике театра... впрочем, вопрос требует обсуждения и размышления.

Две театральные бекеши: — Ну, как вам нравится Мейерхольд?

— А что? разве опять... получено из Москвы?..

— Да не то. Я спрашиваю вас о здешнем Мейерхольде, режиссере, игравшем в сегодняшнем спектакле под Всеволода Эмильевича.

— Так режиссеров ведь на сей раз было два: вы это стало быть, о котором же из двух—в отношении... Мейерхольда? Впрочем, оба играли отчасти даже одну и ту же роль и, что-ж, охотно отдаю справедливость:

— «Маскарад» удался, иллюзия получилась изрядная.

— И все-таки оно, знаете ли, как-то не того... Одобрения собственно говоря не заслуживает. И вообще...

Некто в серых валенках: — Самое главное. Что же самое главное, иллюзия или истина?—Если иллюзия, автор пьесы прав, но, если—истина...

Любовь, основанная на знании, не нужней ли страждущему человечеству, не живительней ли тысячекрат, нежели прославленная иллюзия, сущность коей заблуждение?

«Кромешную тьму жизни» осветит ли высшим светом «нас возвышающий обман»?—Нет, и «низкие истины» существуют только в праздном воображении поэта. Истина всегда одна, всегда едина и неизменно равна себе.

Но слаб дух человека, и не всякий может «вместить».

Разные имена давали люди Богу. Автор «Самого главного» нашел уместным дать Ему великолепно звучащее имя «Театрарх». Бога он ощущает, как изначального, первого режиссера в мировом театре.

«Все мы актеры у Господа Бога и кто знает, может-быть в будущей жизни нам уготованы лучшие роли», говорит герой «Самого главного».

— Роли нам даны, поясняет он дальше, и отсюда необходимость в нашей жизни. Но от нас самих зависит—возможно

лучше данную нам роль сыграть, и в этом оставленная нам свобода.

Но гораздо больше свободы оставлено человеку: он может принять выпавшую ему роль, но может также, вовсе отбросив ее в сторону, выбрать себе иную.

Точнее, человек-актер не лишен и свободы импровизации или, что то-же, свободы выбора.

Итак, иллюзия или истина?—Да, Параклет несомненно—маг и волшебник в царстве иллюзий, но не больше.

И недаром он без ответа оставляет вопрос уездного Пилата, антрепренера местного театра.—Что такое истина, ответить не может или не желает Параклет, ибо истина его в... неистине.

А это—самое главное!



ТЕАТРАЛЬНОЕ

Как-то Гоголь писал к Пушкину: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или несмешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию. Если-ж сего не случится, то у меня пропадет даром время, и я не знаю, что делать тогда с моими обстоятельствами».

Не обидно ли что, когда жив еще был Гоголь, так немного приключалось чисто русских анекдотов, что Гоголь терпел в них нужду и ему приходилось одалживаться у друзей, выпрашивая, не найдется ли в запасе подходящий анекдот!

*

Могу рассказать о своеобразном способе получения одной бондарной мастерской в нынешнем г. Петербурге премиальных пайков для рабочих.

Мастерская эта производит бочки, но премиальный паек предусмотрен деревообделочной Секцией в отношении не бочек, а гробов, именно за выработку одним рабочим в день не меньше пяти кажется гробов.

Вот и переделывают мысленно рабочие сработанные ими бочки на гробы, прикидывая, какое количество бочек равняется требуемому помянутой Секцией количеству гробов.

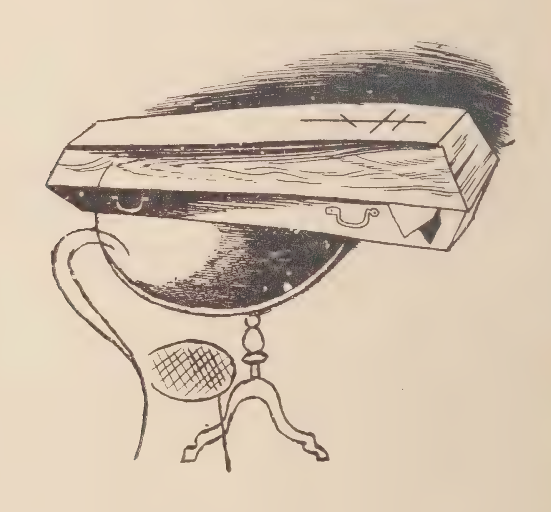
И, производя бочки, одновременно производят в известном смысле и гробы,—может быть призрачные, но никак уж не анекдотические.

*

Подобные происшествия на первый взгляд кажутся не имеющими никакого отношения ни к искусству вообще, ни к театральному в особенности, но это лишь на первый взгляд.

Как некоторое количество бочек равняется соответственному количеству гробов, так и некоторые произведения искусства очевидно равняются известному количеству гробов, поддающемуся точному вычислению.

Правда, гробы эти призрачные, но ведь и само искусство наше, если вынести за скобку премиальный паек, может оказаться в достаточной мере призрачным.



ПОДОЗРИТЕЛЬНЫЕ ТЕМЫ

ЭФЕМЕРНОЕ

«Журналистика, — выражение людей дня,—что же другое и может произвести, как не эфемерное, однодневное? Литература, ставшая фельетоном, не долговечнее листьев засыхающих, опадающих, разносимых ветром» (Н. Ф. Федоров — «Философия общего дела»).

«Фельетонист каждый день беседует о предметах, взаимной связи не имеющих, и об установлении каковой фельетонист и не думает, даже не представляет ее себе, ибо он пишет для того лишь, чтобы и самому тотчас же забыть написанное. Во-истину это литература эфемерных мелочей» (там-же).

В этом вопросе, как и во многих других, прав московский философ.—Вероятно оттого, что мне органически не свойствен интерес к мелочам, я с тех пор, как пишу, всегда предпочитал писать «по поводу», нежели непосредственно о читанном или слышанном, и по той же причине люблю рассуждения больше, чем описания, даже в романе и повести. Ведь описание чаще всего сводится к мелочам, а рассуждение должно-бы уводить от них к главному. Ныне я принимаю, наконец, твердое решение—никогда не писать о мелочах, хотя бы для этого пришлось лишить себя сомнительного удовольствия сочинять «остроумные фельетоны».

ДВА КОРОЛЯ

Но стихи Александра Блока конечно не мелочь в русской поэзии, и лекция о них, прочитанная К. И. Чуковским, заслуживает некоторого внимания: один—«король поэтических теноров», другой—король «фельетонистов-критиков».

Чуковский и на этот раз не отказался от статистического метода, например, от добросовестного подсчета, сколько раз безличное *кто-то* повторяется в стихах Блока на протяжении всех его книг. Но статистика (наука полезная) оказалась на третьем плане, сыграв роль искючительно служебную.

На этот раз лектор снизошел до рассуждений и общих мест (без кавычек), эффектно продемонстрировав, что щеголяние эрудицией и «научными» терминами не есть привилегия лишь заносчивых доцентов, искусно жонглирующих словами вроде «эйдологии» но ровно ничего не желающих слышать о душе.

Смело произнеся это устарелое конфузное слово, лектор все-же извинился перед аудиторией, и не без основания: три часа почти что целиком ушли на увлекательный экскурс в таинственную область души поэта, столь нежно им любимого. Зато любезная сердцу лектора «гимназистка, шпилькой разрезающая страницы Блока» и не знающая, что такое «Ante lucem», но жаждущая прочувствовать, понять Блока,—несомненно получила больше, чем могла ожидать от лекции.

По мнению Чуковского Блок—величайший поэт и будто бы через несколько лет все в этом убедятся. Всего Блока, от начала до конца, любит он, даже слабые стихи, «которых у него много», даже зло осмеянный лектором временный, назойливо звучавший «бальмонтизм», которому и Блок отдал дань. Но «существеннейшее и ценнейшее в поэзии Блока это ее ритмы».

Когда я слушал, как своим певучим голосом Чуковский восхвалял, почти буквально—воспевал «магическую, шаманскую ритмику Блока», я подумал, что написанное им о Блоке это стихи (пусть в прозе) о прекрасном поэте.

ОТСТУПЛЕНИЕ РАДИ ДУШИ

«Душа литературного произведения есть не что иное, как его форма... Литературное произведение есть чистая форма...

Содержание (или душа) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов» (Виктор Шкловский.—«Тема, образ и сюжет Розанова»). Другими словами: литературное произведение состоит из одних стилистических приемов.

Но литературное произведение, как и произведение всякого искусства, никогда не есть только «чистая форма». Форма (душа) является лишь одним из элементов, составляющих целостное произведение искусства. Для постижения состава и смысла искусства следует исходить из человека, который, как известно не всем, состоит по меньшей мере из тела, души и духа.

Соответственно человеку, искусство трочно, и в частности литературное произведение состоит из материала (тело), приемов творочества (душа) и единого организующего начала или духовной устремленности (дух). Различение в искусстве лишь материала и приемов творчества (взамен отброшенного деления на содержание и форму) неправильно, как всякое двойственное деление.

Что же касается того, что душа произведения искусства будто бы равна сумме его стилистических приемов, то, хотя человек, как и весь мир, бесспорно управляем законами чисел, однако очевидно, что душа никак не может быть об'яснена путем простого суммирования.

Критик, с таблицей логарифмов в руках подошедший к Розанову, иррациональному от рождения, при всей находчивости и умелости, не дал в своем исследовании о Розанове главного, именно Розанова. Помешало извращенное представление о душе.

Что и говорить, любопытно и поучительно узнать, что «Уединенное» это «роман пародийного типа с слабо выраженной обрамляющей новеллой и без комической окраски», или что «Уединенное», как и «Опавшие листья», построено между прочим по принципу «оксюмороночности»; но куда как интереснее было бы отметить упущенный критиком такой несомненный оксюморон: при всей домашности большей части произведений Розанова, при

всей «интимности их до оскорбления», Розанов даже к «папироске» и «девчонкам» любил вести читателя от Ветхого Завета или хотя бы от Египта. В этом сказывается тяготение его к прошлому, к «корням», к мистичности, — ибо что может быть мистичнее древности!

Так обстоит дело с «душой». Искусство, как и человек, нашего времени изживает еще преимущественно свой «душевный» период. И все же лектор, распространяющийся на тему «о душе» вынужден конфузливо жаться и начинать с извинений перед снисходительными слушателями. На языке доцентов подобные недоразумения кажется называются «антиномиями»?

ОТСТУПЛЕНИЕ ЯВНО ПОДОЗРИТЕЛЬНОЕ

Между тем, душа вообще говоря популярна; она бесспорна, ощущаема, и в особенности «поэтична», в то время, как тело черезчур грубо и прозаично, а дух весьма проблематичен и вовсе уж неуловим. Оттого то и естествен культ приемов творчества или, что то же, стиля в широком смысле.

Известно, что «стиль это человек» и—наоборот. Хвалят человека так: «чудная душа» (а не дух),—черезчур уж сомнительно, не научно все духовное, и вдобавок всегда связано с подозрительной мистичностью.

А между тем «мистические мысли обладают преимуществом ангелов Сведенборга, непрестанно приближающихся к весне своей юности, так что ангелы самые старые кажутся самыми молодыми; и приходят ли оне из Индии, из Греции или с Севера, оне не имеют ни родины, ни дня рождения, и всюду, где мы их встречаем, оне кажутся неподвижными и действительными, как сам Бог. Произведения старятся лишь по мере своей антимистичности» (Морис Метерлинк в предисловии к Рейсбруку Удивительному).

ЗАТМЕНИЕ В ПЕТЕРБУРГЕ

«8-го апреля произойдет солнечное затмение, видимое во всей Европе... В Петербурге закрытие солнца диском луны начнется в 1 ч. 15 м. пополудни и закончится в 3 ч. 52 м. Во время середины затмения солнце будет иметь вид серпа с концами, повернутыми вверх... Наблюдать затмение можно хорошо через закопченное стекло» (Из «Красной» и других газет).

Это ничего, что 8-го апреля никакого затмения не случилось, повидимому по причине отсутствия самого солнца из Петербурга,— наверное было оно за-границей; но наука о солнечном затмении несомненно существует, об искусстве же никакой науки нет.

Профессиональным критикам Розанов непонятен. Лупа здесь совершенно бесполезна. Розанова, подобно солнечному затмению, надо исследовать через закопченное стекло.

Кстати, интересно, что солнце было для покойного Розанова нравственным явлением, и как возмущался он формулой Коперника, «сосчитавшего», что солнце «притягивает землю прямо пропорционально массе и обратно пропорционально квадратам расстояний»!

Розанову важно было узнать совсем другое: «заботится ли солнце о земле?—Но счет в применении к нравственному явлению я нахожу просто глупым» (Апокалипсис нашего времени).

ПОЭЗИЯ НЕЗНАНИЯ

Схема исследователя поэзии Блока такая:

— В «Стихах о прекрасной даме» Блок мечтательно-чист и отвлеченно-религиозен; в последующих книгах «падение»: трактирная стойка, разгул, полная утрата веры во все; «Двенадцать»—знаменательный перелом: «чорт» посрамлен, поэт обрел впервые родину, а через постижение ее—новую веру и любовь к истинной прекрасной даме, России.

Но, если Блок таков, каким представляется он исследователю, то величайший поэт в лучшем случае оказывается лишь «первым среди равных». Он так же немощен, как и все мы, так же подвержен злейшим страстям и губительным порокам, так же слаб и беспомощен духом. Единственное его преимущество—дар воплощать смятение, боль и восторги своей души в поэтических образах и пленительных ритмах.

Это конечно очень много и, вместе с тем, недостаточно уже для нынешнего человечества. И такой дар не есть ли «напрасный и случайный», каким Пушкину казалась самая жизнь человека, повидимому обреченного незнанию и смерти?

И не придется ли нам признать, что поэт, в зрелые годы обретший веру в то, что Россия униженная и безумная, «Россия воров и поножевщиков», все же не покинута Христом, — поэт скорбящий еще, несмотря на веру свою, о «непоправимом из‘яне мироздания»,—даже не первый среди равных, а лишь избранный, в смысле художественного дара, среди таких-же, как он, смятенных, страдающих и не знающих людей?

Но кто теперь решится утверждать, что на миллионы «слепых ведомых слепыми» не найдется несколько сотен зрячих! Кто решится утверждать, что знанию человека положен предел!— Откуда пришли мы, куда мы идем, и в чем наше дело («общее дело»)? на эти, единственно необходимые всем без исключения— больше воздуха и хлеба—вопросы, одними магическими ритмами не ответишь. Есть в мире вещи, которые надо знать, чтобы судить о них, не заблуждаясь.

«Что касается поэзии, уклонившейся из области определенных понятий в сферу неопределенных созвучий и призрачных, красочных впечатлений, писал Н. Ф. Федоров, — то это очевидно — возвращение к инстинктивной животной жизни... Поэзия, ниспадающая до безсознательных, невыяснимых эмоций, — какое вырождение того, что считалось некогда я з ы к о м б о г о в!»

И я всю так называемую классическую поэзию недаром определил, как чарующую у одних, волнующую у других, но у всех равно—поэзию незнания, восполняемого лишь у гения интуитивным предчувствием и провидением истины:—как поэзию, с древних времен утратившую вечно живые имена и осужденную с той поры блуждать в зачарованном, порочном кругу суетных и мертвых названий вещей.

Ни вера, лишенная знания, ни знание, лишенное веры, порознь уже не могут насытить алчущих. Здесь трагедия не поэзии только или всего искусства, а всего человечества, планеты нашей, как сказал бы Розанов.

О ПЬЯНЕНЬКИХ И О НОВОЙ ЖИЗНИ

Критик, правильно об'яснивший «Двенадцать», как национальнейшую русскую поэму, указал, что появление в последних ее строках Христа не случайно и не придумано искусственно, оттого что главный смысл поэмы в том, что поэт верит в спасение России. Но толкователю «Двенадцати» не удалось, как мне кажется, об'яснить, отчего именно «воры» и «поножевщики» приравнены к апостолам, ученикам Божественного учителя. Ведь из веры в спасение их вместе с Россией это не вытекает.

И сам Мармеладов, грезивший о положении «пьяненьких», как избранных в небесном бытии, не посмел бы сказать, что в этой жизни он творит волю Божию, и, сознавая самого себя отнюдь не избранником и апостолом, а всего только несчастным горьким пьяницей, он неустанно скорбел о том, что слаб для борьбы с судьбой, уготовившей ему такой тяжкий и долгий путь к достижению небесного блаженства.

«Художественное произведение есть проект новой жизни»...

А мы до сих пор еще продолжаем думать, что искусство само по себе, а философия сама по себе, как впрочем сама по себе и жизнь.

В искусстве мы упорно эстетствуем, в эстетике умствуем и умничаем, поэтому эстетическое у нас тщательно отделено от нравственного и перенесено только в область зрения и слуха.

По существу же мы всяческих рассуждений, когда они серьезны и ведут до конца, боимся больше всего на свете.

Какие уж тут «проекты»! Где уж тут архитекторствовать! Нам бы в каменьщиках еще побыть.

Так вот ведь этого-то и не умеем!

А тут гениальный рационалист Федоров, может-быть единственный настоящий философ, еще такое общее дело нам навязывает, как научную «регуляцию» сил природы, «всеобщее воскрешение умерших» и население ими всех созданных к услугам человечества планет!..

Но такие вопросы выводят далеко за пределы даже подозрительных тем.





ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ



ТОГО ЖЕ АВТОРА

ЗАБАВНЫЕ СТИШКИ. Петербург 1914 г. (Распродано)

В издат. «Стрелец»

СТРЕЛЕЦ, сборник первый литературно-художеств. Под редакцией А. Беленсона. Петербург 1915 г. (Распродано)

СТРЕЛЕЦ, сборник второй литературно-художеств. Под редакцией А. Беленсона. Петербург 1916 г. (Распродано)

СТРЕЛЕЦ, сборник третий. — Готовится к печати